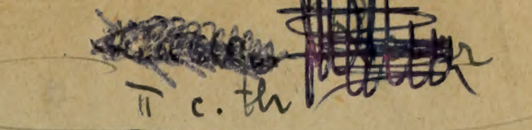

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04514 8731



D. GRÉGOIRE Mᵉ SUÑOL O. S. B.

Moine de Montserrat

MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT GRÉGORIEN

D'APRÈS

LES PRINCIPES DE L'ÉCOLE DE SOLESMES

SEPTIÈME ÉDITION

TRADUCTION ET PRÉFACE

PAR

D. MAUR SABLAYROLLES O. S. B.

Moine de l'abbaye Saint-Benoît d'En Calcat, DOURGNE, (Tarn)

SOCIÉTÉ SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

DESCLÉE & CIE

Imprimeurs du Saint Siège et de la Sacrée Congrégation des Rites

PARIS, TOURNAI, ROME

MÉTHODE COMPLÈTE

DE

CHANT GRÉGORIEN

N° 674

D. GRÉGOIRE Me SUÑOL O. S. B.
Moine de Montserrat

MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT GRÉGORIEN

D'APRÈS
LES PRINCIPES DE L'ÉCOLE DE SOLESMES

SEPTIÈME ÉDITION

TRADUCTION ET PRÉFACE
PAR
D. MAUR SABLAYROLLES O. S. B.
Moine de l'abbaye Saint-Benoît d'En Calcat, DOURGNE, (Tarn)

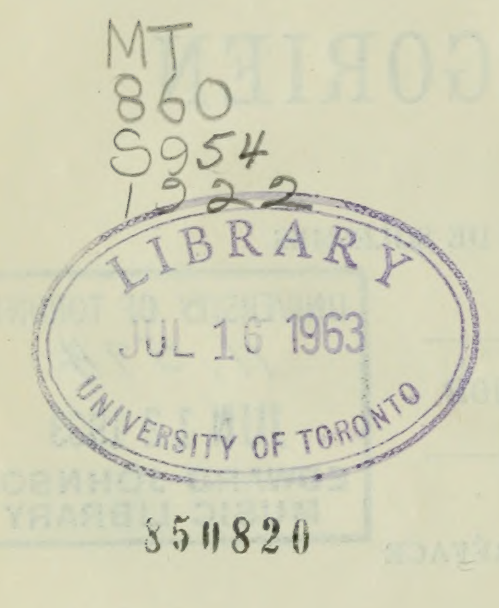
SOCIÉTÉ SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE & Cie
Imprimeurs du Saint Siège et de la Sacrée Congrégation des Rites
PARIS, TOURNAI, ROME

Avec la permission des Supérieurs de l'Ordre.

IMPRIMATUR.

Tornaci, die 24 Novembris 1922.

V. CANTINEAU, Vic. Gen.





✠

PAX

Préface de la première édition.

AU LECTEUR.

Enthousiaste autant qu'on peut l'être pour le vrai chant de S. Grégoire, je me suis décidé à publier cette Méthode pour seconder dans la mesure de mes forces les désirs des Souverains Pontifes Léon XIII et Pie X, et contribuer moi aussi, ne fût-ce que par une petite pierre, à la reconstruction du grand édifice du chant liturgique.

Ma doctrine n'est pas de moi, je tiens à le dire tout de suite. Mon unique but a été de reproduire avec clarté et exactitude les enseignements de l'Ecole de Solesmes, à laquelle revient aujourd'hui l'honneur d'avoir servi si magnifiquement l'Eglise en lui restituant son vrai chant, ce chant si beau, si grave, si conforme à sa sainteté, ce chant inspiré de Dieu et sorti du cœur d'un de ses plus illustres enfants, comme d'un instrument délicat, sensible aux touches de l'Esprit-Saint.

La meilleure récompense que j'aie pu recevoir déjà de ce travail est l'approbation que m'en a donnée le T. R. P. Dom André Mocquereau, Prieur de Solesmes, le personnage le plus compétent aujourd'hui en matière d'études critiques grégoriennes.

Voici en effet la lettre qu'il a bien voulu m'adresser :

Mon Révérend et cher Père Suñol,

« C'est pour moi une grande joie de pouvoir donner à votre Méthode la plus complète approbation.

« Il m'était impossible de mieux faire. Vous reproduisez avec précision, clarté et exactitude les enseignements de l'Ecole de Solesmes.

« Que N. D. de Montserrat bénisse votre livre. Nul doute qu'écrit à ses pieds avec foi et amour, elle ne le répande dans

toute l'Espagne et n'enseigne, par son moyen, à chanter avec art et piété les gloires de son divin Fils.

« Daignez recevoir, mon Révérend et cher Père, l'expression de mon affection en Notre-Seigneur. »

FR. ANDRÉ MOCQUEREAU, O. S. B.

Prieur de Solesmes.

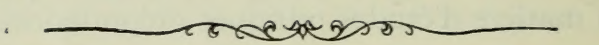
Appuldurcombe, 8 Juillet 1905.

Après cette lettre nous n'avons rien à ajouter. Au lecteur maintenant de faire à cet ouvrage l'honneur de le parcourir, et d'être indulgent pour les fautes qui peuvent s'y rencontrer.

Monastère de Montserrat, 15 Août 1905.

L'AUTEUR.

I. O. G. D.



✠

PAX

Préface du Traducteur.

La Méthode théorique et pratique de chant grégorien, dont nous donnons la traduction française, était faite pour l'Espagne. Dom Gregorio Suñol dit lui-même les motifs et le but qui la lui ont fait entreprendre.

Mais ce que l'auteur ne pouvait pas dire alors et qu'il nous est permis de dévoiler aujourd'hui sans blesser sa modestie, c'est le succès complet qu'elle a remporté en Catalogne et dans la Péninsule hispanique entière.

Les nombreuses et élogieuses appréciations qui en ont été données à maintes reprises dans les revues et journaux espagnols; les opinions non moins flatteuses et non moins autorisées que nous en ont personnellement exprimées les Maîtres de chapelle et ceux qui s'occupent activement de la diffusion du chant grégorien en ce pays; enfin les résultats incontestables que nous avons nous-même obtenus, en nous servant de cette Méthode pour enseigner le chant grégorien dans plusieurs cathédrales, séminaires et maisons religieuses d'Espagne, nous en ont montré jusqu'à l'évidence le mérite et la valeur. Ils proviennent, sans nul doute, de la compétence personnelle notoire du moine espagnol, de son grand esprit pratique et de sa longue habitude de la direction des chœurs; mais ils proviennent aussi et surtout de son enseignement et de la compétence des maîtres autorisés auxquels il l'emprunte.

Le chant liturgique, en effet, est un sujet complexe qui, faute de règles précises léguées par les anciens, se prête aux interprétations les plus variées et parfois les plus fantaisistes. Il n'est pas si facile qu'on pourrait le croire d'en parler; c'est même d'autant plus difficile, à l'heure où nous écrivons ces lignes, que ceux qui en parlent sont plus nombreux que jamais. Quelle opinion suivre au milieu du chassé-croisé de tant d'opinions diverses? Quelle voix écouter au milieu de tant de voix discordantes?

Avec une sûreté de vue et un bon sens pratique qui lui font le plus grand honneur, Dom Suñol n'a pas hésité sur le parti qu'il avait à prendre : il est allé droit aux opinions et aux voix Solesmiennes; et le public espagnol y a répondu, en faisant à son livre l'accueil flatteur auquel nous sommes nous-même très heureux d'applaudir.

La Méthode de notre confrère se recommande donc suffisamment d'elle-même. C'est une œuvre nouvelle, sérieuse, doctrinale, pratique, aussi utile à ceux qui donnent l'enseignement du chant,

qu'à ceux qui le reçoivent. Le lecteur comprendra qu'il est superflu de donner à nos éloges plus de développement : ils sont sans restriction aucune.

Mais l'auteur, dans la seconde partie de son travail, a traité, en parlant du rythme, une matière trop importante pour ne pas lui consacrer nous-même quelques pages. Nous ne pouvons pas ne pas en parler. Partisan convaincu de la doctrine de l'Ecole de Solesmes sur le chant grégorien, loin de nous, certes, la prétention de défendre cette doctrine : elle se défend par elle-même. Mais nous voudrions, en quelques mots précis et succincts, en faire l'exposé doctrinal; en montrer l'ampleur, la sûreté, la profondeur, et contribuer ainsi, pour la part que Dieu seul connaît, à faire l'unité des esprits sur une question qui, de plus en plus étudiée, nous paraît la plus rationnelle, la plus scientifique, la plus pratique et, pour tout dire en un mot, la plus conforme à la juste compréhension de l'art musical quel qu'il soit et du caractère même du chant grégorien.

***

Nous venons de dire, il n'y a qu'un instant, qu'il n'est pas facile de traiter les questions de chant : c'est une matière trop complexe. Mais combien la chose est encore plus difficile et plus délicate, quand il s'agit du rythme!

La théorie du rythme suppose, en effet, dans celui qui se croit assez compétent et suffisamment prêt pour l'exposer, une connaissance profonde des éléments qui constituent le rythme et une étude sérieuse et très raisonnée de la manière dont les maîtres en ont fait l'application dans leurs œuvres.

C'est une des gloires du dernier siècle d'avoir produit des hommes, assez artistes pour se livrer à ce travail, assez sagaces et assez pénétrants, pour ramener l'art de la composition ou de l'interprétation des œuvres des grands maîtres à une doctrine qui en est la base fondamentale, celle du rythme.

Méconnue ou altérée par le temps ou le mauvais goût des éditeurs, cette doctrine, si belle et si profonde, revit tout entière dans les livres remarquables où elle est exposée.

Le mérite des hommes éminents auxquels nous les devons, est non seulement d'avoir montré le sens musical et classique des grands maîtres, mais encore d'avoir élevé le rythme à la hauteur d'une doctrine et de l'avoir exposée et développée avec l'éclat et la magnificence qui assurent à leur nom une gloire impérissable.

Or, ce que les grands musicologues contemporains ont fait pour la musique en général, les Bénédictins de Solesmes l'ont fait pour le chant grégorien en particulier.

Partant de ce principe, posé par Dom Pothier dans les *Mélodies grégoriennes*, à savoir, que le rythme grégorien est le rythme oratoire, ils se mirent à étudier de plus près, dans les belles éditions du chant traditionnel qu'ils venaient de reproduire, ce rythme sur lequel on n'avait encore que des idées vagues et imprécises et, après de longues années, exposèrent, en des travaux excessivement remarquables, le fruit de leurs études et de leur expérience personnelle.

Ce sont ces travaux qui constituent ce que nous pourrions appeler l'édifice de la rythmique grégorienne ou de la théorie du rythme dans le chant.

Il est vraiment imposant.

Nous ne pouvons nous lasser de l'admirer, de l'étudier et de nous en pénétrer.

Il comprend deux parties bien distinctes.

Dans la première, on trouve d'abord l'étude approfondie de la langue latine et de sa rythmique, menée de front avec celle des mélodies; puis, tour à tour, les études comparées des rapports du texte avec la mélodie et de leurs influences réciproques; d'autres études non moins remarquables sur la structure des phrases, leurs formes et leurs cadences, modelées sur des types syllabiques; ces formes, démontrées invariables, quelles que soient les paroles qui viennent s'y adapter, parce qu'elles ne peuvent les perdre sans perdre immédiatement leur rythme; tous les secrets de l'art de la composition arrachés aux auteurs du chant grégorien, grâce à ces profondes analyses auxquelles les théoriciens du moyen âge ne songèrent jamais : telle est la première partie de ce splendide édifice.

La seconde s'élève non moins grandiose et non moins imposante.

Nous y voyons, en effet, l'accent latin, élément générateur principal du rythme oratoire, étudié dans les compositions des plus grands polyphonistes et dans les chefs-d'œuvre de l'art grégorien; puis les divers éléments du rythme : relations d'arsis et de thésis, d'élan et d'appui, de temps léger et de temps lourd; rapports des membres de phrase, des phrases et des périodes; liens qui les enchaînent; caractères qui les distinguent, toutes ces nuances si délicates admirablement exposées; enfin la marche harmonieuse elle-même du rythme, analysée dans chacun de ses pas, dans chacun de ses mouvements binaires ou ternaires.

Tel est, dans son ensemble et dans ses parties, l'édifice que les moines de Solesmes ont élevé sur la base inébranlable du *rythme musical libre* et qui, par ses admirables proportions, fait involontairement penser à cet autre édifice matériel inachevé, aujourd'hui

désert, l'honneur du moine qui l'a conçu et l'objet de l'admiration de tous les hommes de l'art.

Mais le rythme ne saurait rester exclusivement dans l'ordre spéculatif auquel il n'appartient d'ailleurs que dans une mesure déterminée : la mesure nécessaire pour régler et ordonner ses mouvements.

Le rythme, en effet, est l'âme de la mélodie. Or, l'âme se manifeste par la vie et le mouvement. Le rythme, étant donc mouvement et vie, tombe rigoureusement dans le domaine de la pratique.

C'est pourquoi les *études profondes* et les *analyses pénétrantes* n'auraient pas suffi aux Bénédictins de Solesmes pour le définir et en exposer les divers éléments. Il leur fallait un troisième instrument de travail : l'expérience ou la *pratique fréquente* du chant liturgique ; il fallait que celle-ci vînt au secours de leurs savantes recherches, se joignît à elles et les conduisît pas à pas à travers les difficultés du chemin, pour les empêcher de s'égarer ou de faire fausse route.

Or, nous savons si la pratique du chant est venue d'elle-même se mettre à leur service! et dans quelle mesure!!

Le propre de la vie du moine, la condition principale, la plus noble, la plus élevée, la plus sainte de son existence, est de chanter, au nom de l'Eglise qui la lui impose, la louange de Dieu. Saintement passionnés pour cette « œuvre divine » comme l'appelle S. Benoît dans sa Règle, ce n'était pas assez pour les moines de Solesmes, de rétablir dans sa pureté primitive le chant qui en est la vivante expression, il fallait surtout l'exécuter avec l'art et la perfection qui lui conviennent.

Or, qui dans l'Eglise, même parmi les artistes, admirateurs du chant grégorien, peut se flatter d'avoir eu autant qu'eux la pratique de ce chant ; pratique non individuelle, mais collective; non transitoire, mais continuelle; non routinière et inconsciente, mais intelligente, réfléchie, toujours soutenue par cette piété qui est « utile à tout » et dont l'influence très heureuse n'a pu que contribuer à développer extraordinairement en eux le sens musical ; pratique enfin qui en les mettant, jour et nuit, en contact direct avec le rythme vivant lui-même, avec ce qu'il y a de plus intime, avec ce que nous appellerions volontiers : sa moelle, a fini par en faire des chantres parfaits de la louange divine?

Si donc les Bénédictins de Solesmes, par suite de leur vocation privilégiée et de leurs connaissances personnelles très étendues en matière de chant, ont pu mettre en jeu tant de moyens réunis et si puissants, on comprend aisément qu'avec le temps et l'expérience, ils se soient trouvés en état de traiter magistralement

toutes les questions grégoriennes, notamment la question du rythme. On comprendra surtout que ces questions aient pu être poussées si loin, si l'on veut bien se rappeler qu'après Dom Guéranger et Dom Pothier qui en ont été les premiers initiateurs, elles ont été dirigées et conduites par un savant et un artiste éminent, Dom Mocquereau, l'illustre fondateur et directeur de la *Paléographie musicale.*

* * *

La Paléographie musicale!

Qui n'a déjà reconnu dans cette « publication sans pareille (1) » le splendide édifice dont nous avons retracé tout à l'heure les grandioses proportions! Qui, à mesure que nous le décrivions, ne l'a vu s'élever graduellement jusqu'au faîte, c'est-à-dire jusqu'au septième volume qui en est le digne couronnement!

Composé avec cette unité de principes qui n'exclut point le progrès continu et ascendant des idées, avec ce déploiement de science, ce luxe de preuves et cette puissance de démonstration qui sont le caractère dominant de la Paléographie musicale, ce septième volume est incontestablement le traité complet, solide et lumineux du rythme grégorien. On sent, en le lisant, qu'il a été écrit par un profond musicologue et un grand artiste, joignant à une connaissance musicale très étendue une prodigieuse connaissance grégorienne.

Aussi, après l'avoir lu et relu, nous rappelant ce que J. Combarieu a dit du quatrième volume de la grande publication, « qu'à lui seul il aurait suffi à assurer la gloire d'un savant », volontiers nous dirions à notre tour du septième volume, qu'à lui seul il suffirait pour assurer à jamais la gloire d'un musicographe.



A n'en juger que par les apparences, il semble qu'après tout ce que nous venons de dire, nous voilà bien loin de la Méthode de Dom Suñol.

Il n'en est rien; car cette Méthode n'est, dans sa partie doctrinale et rythmique, que l'analyse pure et simple du septième volume de la Paléographie musicale.

Loin donc, en parlant comme nous l'avons fait de cette œuvre grandiose, de nous être écarté du travail de notre confrère, nous n'avons fait au contraire qu'en grandir l'importance et rehausser la valeur.

C'est là une première constatation.

(1) H. Riemann.

Il en est d'autres qui s'imposent et que nous tenons à bien mettre en relief.

En faisant entrer dans les limites restreintes d'une Méthode les principes de l'Ecole de Solesmes, Dom Suñol a rendu d'abord aux nombreux amis de cette Ecole un service signalé ; de plus, par sa Méthode, il a trouvé le moyen le plus pratique de les introduire dans les milieux où ils étaient jusqu'ici inconnus et, par conséquent, le moyen de contribuer, pour une très large part, à leur développement.

La Paléographie musicale ne peut, en effet, à cause des conditions vraiment dignes dans lesquelles elle est publiée, être que le privilège des savants ou des amateurs et, pour cette raison, le septième volume ne pourra jamais devenir un Manuel pratique pour les séminaires et autres établissements ecclésiastiques ou religieux. Il fallait donc rendre accessible à tous les doctrines qu'il contient ; il le fallait, surtout, pour la perfection du chant dont la beauté dépend de l'exécution, c'est-à-dire, du rythme.

Or, c'est ce que Dom Suñol, le premier, a fait, du moins dans cette mesure, et l'on ne peut lui en être trop reconnaissant.

***

Il ne nous reste plus maintenant, comme conclusion à donner à cette Préface, qu'à présenter au lecteur la traduction de la Méthode de notre confrère de Montserrat.

Nous ne l'avons entreprise qu'à la sollicitation pressante des amis du chant grégorien, et dans l'intérêt de cette cause qui nous est très chère et que nous avons toujours voulu servir depuis nos plus tendres années.

On a vu, dans les développements que nous avons donnés au cours de cette Préface, l'importance de la doctrine pour la bonne exécution du chant. Cette Méthode l'expose avec la clarté, la précision et l'autorité de la source où elle a été abondamment puisée.

Qu'on lui fasse bon accueil.

Elle a été bien reçue en Espagne ; qu'elle le soit également en France. Qu'elle pénètre dans le monde ecclésiastique, religieux et laïque; qu'elle pénètre surtout dans les séminaires et maisons d'éducation et que, sous la conduite de maîtres expérimentés, elle y enseigne à chanter les mélodies grégoriennes, comme on les chante au Conservatoire grégorien de Solesmes.

***

C'est en 1907 et en Espagne que nous écrivions les lignes précédentes. Dom Suñol n'avait pu utiliser alors que le septième

volume de la *Paléographie musicale.* Depuis ont paru successivement le dixième volume de la *Paléographie*, le *Nombre Musical Grégorien* et les *Monographies Grégoriennes.* C'est à toutes ces sources réunies que Dom Suñol a puisé à partir de la quatrième édition de sa Méthode. Nous-même, avec la traduction, nous avons apporté notre modeste contribution personnelle à la cinquième édition française par des changements, des développements, des chapitres et des notes qui la différencient de l'édition espagnole et que l'auteur nous a permis.

Dom MAUR SABLAYROLLES.

Abbaye Saint-Benoît d'En Calcat,

DOURGNE (Tarn)

11 Juillet 1922, en la fête de la Translation de notre glorieux Père S. Benoît.



Cette septième édition française reproduit exactement la précédente. Le manque de temps ne nous a pas permis d'utiliser les modifications apportées par l'auteur à la sienne.

Constitution apostolique de Sa Sainteté le Pape Pie XI recommandant une pratique toujours plus parfaite de la Liturgie et du chant grégorien et de la musique sacrée [1].

PIE, évêque, Serviteur des Serviteurs de Dieu,

pour perpétuelle mémoire.

L'Eglise a reçu du Christ, son Fondateur, la charge de veiller sur la sainteté du culte divin. Il lui appartient donc — tout en sauvegardant l'essence du Saint Sacrifice et des Sacrements — d'édicter tout ce qui assure la parfaite ordonnance de ce ministère auguste et public : les cérémonies, les rites, les textes, les prières, le chant. C'est ce qui s'appelle, de son nom propre, la *Liturgie*, ou « action sacrée » par excellence.

La liturgie, en effet, est une chose sacrée. Par elle nous nous élevons jusqu'à Dieu et nous lui sommes unis : nous professons devant Lui notre foi; nous nous acquittons envers Lui d'un grave devoir de reconnaissance pour les bienfaits et les secours qu'Il nous accorde et dont nous avons un perpétuel besoin; de là, une certaine connexion entre le dogme et la liturgie, comme aussi entre le culte chrétien et la sanctification du peuple. Aussi le pape Célestin Ier estimait-il que la règle de la foi est exprimée dans les vénérables formules de la liturgie. Il disait en effet : « Que la loi de la prière détermine la loi de la croyance. Car lorsque les chefs des saintes assemblées s'acquittent de leurs fonctions en vertu de la délégation qu'ils ont reçue, ils plaident devant la clémence divine la cause du genre humain et ils prient et ils supplient avec l'Eglise tout entière qui unit ses gémissements aux leurs ».

Ces communes supplications appelées d'abord « œuvre de Dieu » — *opus Dei*, puis « office divin » *officium divinum*, — comme une dette dont nous sommes quotidiennement redevables envers Dieu, avaient lieu jadis de nuit et de jour, et de nombreux chrétiens y prenaient part. Et c'est merveille de constater, dès l'antiquité même, combien les mélodies naïves qui ornaient les prières sacrées et l'action liturgique contribuaient à favoriser la

---

[1] Nous empruntons à la *Semaine religieuse de Paris* la traduction française du document pontifical.

piété du peuple. Dans les vieilles basiliques en particulier, où l'évêque, le clergé et les fidèles chantaient, en alternant, les louanges divines, les chants liturgiques ont contribué pour beaucoup — l'histoire l'atteste — à amener un grand nombre de barbares au christianisme et à la civilisation. Dans les temples, les adversaires de la foi catholique apprirent à connaître plus à fond le dogme de la communion des Saints. Ainsi l'empereur arien Valens, frappé comme d'une stupeur inouïe devant la majesté du divin mystère célébré par saint Basile, tombait en défaillance; ainsi, à Milan, les hérétiques reprochaient à saint Ambroise de fasciner les foules par les chants liturgiques, ces chants qui frappèrent Augustin lui-même et lui inspirèrent la résolution d'embrasser la foi chrétienne. Plus tard, dans les églises, où de presque toute la cité se formait un chœur immense, artisans, ouvriers du bâtiment, peintres, sculpteurs, gens d'études eux-mêmes s'imprégnaient, grâce à la liturgie, de cette connaissance des choses théologiques qui aujourd'hui brille avec tant d'éclat dans les monuments du moyen âge.

On comprend dès lors pourquoi les Pontifes romains ont apporté tant de sollicitude à défendre et à sauvegarder la liturgie et pourquoi le même soin minutieux qu'ils mettaient à exprimer le dogme par des formules exactes, ils l'ont appliqué à établir, à défendre et à sauvegarder de toute altération les lois sacrées de la liturgie. On le voit aussi, c'est la raison pour laquelle les Saints Pères ont recommandé par leurs paroles et leurs écrits la liturgie sacrée (la loi de la prière) et le Concile de Trente a voulu qu'elle fût exposée et expliquée au peuple chrétien.

De nos jours, Pie X, il y a vingt-cinq ans, dans les règles promulguées par son *Motu Proprio* relatif au chant grégorien et à la musique sacrée, s'est proposé tout d'abord de réveiller et d'alimenter dans le peuple l'esprit chrétien, écartant avec sagesse tout ce qui ne conviendrait pas à la sainteté et à la majesté de nos temples. Les fidèles, en effet, se réunissent dans le lieu saint pour y puiser la piété comme à sa source principale, prenant une part active aux vénérables mystères de l'Eglise et aux prières publiques et solennelles. Il importe donc grandement que tout ce qui sert d'ornement à la liturgie soit réglementé par certaines lois et prescriptions de l'Eglise, afin que les arts, ainsi qu'il convient, contribuent au culte divin comme de très nobles serviteurs. Les arts, utilisés dans les églises, n'en éprouveront aucun dommage; bien plutôt ils y trouveront à coup sûr un accroissement de dignité et d'éclat. C'est ce qui est arrivé à merveille pour la musique sacrée : partout où les règles édictées ont été appliquées avec soin, on a vu revivre la beauté de cet art exquis et refleurir largement l'esprit religieux : c'est que le peuple chrétien, plus

profondément pénétré du sens liturgique, s'est mis à participer plus activement et au rite eucharistique et à la psalmodie sacrée et aux supplications publiques. Nous l'avons Nous-même expérimenté avec satisfaction quand, la première année de Notre Pontificat, un chœur nombreux de clercs de toutes nations a rehaussé par le chant des mélodies grégoriennes la messe solennelle que Nous célébrions dans la basilique vaticane.

Nous devons le déplorer ici : en certains endroits ces règles très sages n'ont pas été complètement appliquées; aussi n'en a-t-on pas recueilli les fruits espérés. Nous le savons parfaitement : quelques-uns ont prétendu que ces règles, pourtant promulguées solennellement, ne les obligeaient pas; quelques autres, après s'y être soumis, se sont peu à peu montrés complaisants pour un genre de musique qu'il faut absolument écarter des églises; enfin, en quelques endroits, particulièrement pour la célébration solennelle de centenaires de musiciens illustres, on a pris occasion de faire exécuter dans le temple des œuvres, très belles sans doute par elles-mêmes, mais qui, séant mal à la sainteté du lieu et de la liturgie, ne devaient pas être jouées dans les églises.

Mais pour que le clergé et le peuple obéissent plus consciencieusement aux règles et prescriptions qui doivent être observées religieusement et inviolablement dans l'Eglise universelle, il Nous a plu d'y faire ici quelques additions, Nous appuyant sur l'expérience de ces vingt-cinq dernières années. Et nous le faisons d'autant plus volontiers que cette année Nous célébrons non seulement, comme Nous l'avons dit, le souvenir de la restauration de la musique sacrée, mais aussi la mémoire de l'illustre moine Guy d'Arezzo. Celui-ci, — voici à peu près neuf cents ans, — vint à Rome sur l'ordre du Pape et fit connaître son ingénieuse invention grâce à laquelle les chants liturgiques, transmis depuis l'antiquité, furent facilement divulgués, et, pour l'utilité et pour l'honneur de l'Eglise et de l'Art lui-même, conservés sans altération pour les générations à venir.

Au Palais de Latran, où jadis saint Grégoire le Grand, après avoir rassemblé, ordonné et accru le trésor des mélodies sacrées, — héritage et souvenir des Pères, — avait si sagement fondé sa célèbre *Schola* pour perpétuer la vraie interprétation des chants liturgiques, le moine Guy fit l'expérience de sa merveilleuse invention, en présence du clergé romain et du Souverain Pontife lui-même. Le Pape approuva pleinement et loua comme il le méritait ce nouveau procédé qui, grâce à lui, se propagea peu à peu au loin et fit faire à tous les genres de musique des progrès considérables.

Aux Evêques donc et aux Ordinaires, qui, comme gardiens de la liturgie, doivent s'occuper des arts sacrés dans les églises, Nous

voulons faire quelques recommandations répondant aux vœux de nombreux congrès de musique et particulièrement du récent congrès tenu à Rome. Ces vœux, à Nous adressés par un grand nombre de pasteurs des âmes et de maîtres en l'art musical, à qui Nous adressons ici les félicitations qu'ils méritent, Nous en ordonnons la mise en pratique par des voies et moyens plus efficaces.

I. — Que tous les candidats au sacerdoce, non seulement dans les Séminaires, mais dans les Maisons religieuses, soient instruits, dès leur enfance, du chant grégorien et de la musique sacrée : à cet âge ils apprennent plus facilement tout ce qui a trait aux mélodies et aux sons; et des défauts de voix, s'ils en ont, ils peuvent se débarrasser ou du moins les corriger; plus tard, ayant grandi, ils seraient impuissants à y remédier. L'étude du chant et de la musique doit commencer dès les écoles élémentaires et se poursuivre ensuite dans l'enseignement secondaire. Ainsi ceux qui sont appelés à recevoir les saints Ordres, instruits peu à peu du chant, peuvent, au cours de leurs études théologiques, sans effort et sans difficulté, se former à cette science plus élevée qu'on appellerait avec raison *l'esthétique* de la mélodie grégorienne et de l'art musical, de la polyphonie et de l'orgue, science qu'il convient absolument au clergé de connaître.

II. — Qu'il y ait donc dans les Séminaires et dans toutes les autres maisons d'études, pour la formation rationnelle de l'un et l'autre clergé, fréquemment et presque tous les jours, une brève leçon — ou exercice — de chant grégorien et de musique sacrée. S'ils s'y donnent avec un esprit liturgique, ce sera plutôt pour les élèves un repos qu'une fatigue, après l'étude de sciences plus austères. Ainsi la formation plus soignée et plus complète des deux clergés à la musique liturgique aura pour effet de rendre à son antique dignité et splendeur l'office du chœur, qui est la partie principale du culte divin. Il en résultera aussi que les *Scholæ* et « chapelles » de musiciens, comme on les appelle, retrouveront leur gloire antique.

III. — Que tous ceux qui règlent et exercent le culte dans les basiliques, cathédrales, églises collégiales ou conventuelles de Religieux, travaillent de toutes leurs forces à restaurer, selon les préceptes de l'Eglise, l'Office du chœur; non seulement pour ce qui est du commun précepte qui oblige à célébrer toujours l'Office divin avec *dignité, attention et dévotion*, mais aussi pour ce qui regarde le chant. Car, dans la psalmodie, il faut avoir soin d'observer les tons indiqués, avec leur médiante et les clausules adaptées à la tonalité et le repos convenable à l'astérisque, et enfin l'unisson parfait dans l'exécution des versets, des psaumes et des

strophes des hymnes. Si tout cela est observé avec art, tous ceux qui chantent selon les règles, témoignant admirablement de l'union de leurs âmes dans l'adoration de Dieu, semblent par l'alternance régulière des deux parties du chœur imiter l'éternelle louange des Séraphins qui se renvoyaient leurs acclamations : *Saint, Saint, Saint.*

IV. — Mais pour que personne à l'avenir ne mette en avant de faciles excuses pour se croire dispensé d'obéir aux lois de l'Eglise : que tous les ordres de chanoines, que toutes les communautés religieuses soumises aux mêmes règles, traitent de ces questions dans leurs réunions officielles. Et comme autrefois existait un chantre (*cantor*) ou chef de chœur (*rector chori*), ainsi à l'avenir que dans les chœurs des chanoines et des religieux, on choisisse quelqu'un de compétent pour veiller à la pratique des règles de la liturgie et du chant choral, et pour corriger les fautes commises individuellement ou par le chœur entier. Il est bon de le rappeler à ce sujet : d'après une antique et constante discipline de l'Eglise, comme d'après les constitutions capitulaires encore en vigueur, tous ceux qui sont tenus à l'Office du chœur doivent parfaitement connaître au moins le chant grégorien. Or le chant grégorien, dont l'usage est prescrit dans toutes les églises de quelque ordre qu'elles soient, est celui-là même qui, reconstitué d'après les anciens manuscrits, a été proposé par l'Eglise dans une édition authentique publiée par l'imprimerie vaticane.

V. — Nous voulons attirer ici l'intérêt des personnes qualifiées à cet égard sur les « chapelles » de musiciens. Ce sont elles qui, peu à peu succédant aux anciennes *scholæ*, se sont constituées dans les basiliques et les grandes églises pour exécuter plus spécialement la musique polyphonique. Or, et avec raison, la polyphonie sacrée tient la première place après le chant grégorien : aussi souhaitons-Nous vivement que les chapelles de ce genre, florissantes du XIVe au XVIe siècle, se renouvellent et prospèrent là surtout où la fréquence et l'ampleur du culte divin réclament un nombre plus grand, un choix plus excellent de chanteurs.

VI. — Que des *scholæ* d'enfants soient formées non seulement dans les grandes églises et les cathédrales, mais même dans les églises plus modestes des simples paroisses. Que ces enfants y apprennent à chanter selon les règles sous la direction des maîtres de chapelle, pour que leurs voix, selon l'ancienne coutume de l'Eglise, s'unissent aux chœurs des hommes, surtout quand dans la musique polyphonique ils doivent, comme jadis, exécuter la partie supérieure qu'on appelle ordinairement le *chant*. Du nombre de ces enfants sont sortis, on le sait, au XVIe siècle en particulier, des auteurs très experts en polyphonie, et parmi eux, celui qui

est, sans contredit, leur maître à tous : le célèbre Jean-Pierre-Louis de Palestrina.

VII. — Ayant appris qu'on essayait en quelques endroits de remettre à la mode un certain genre de musique absolument déplacé dans la célébration des offices divins, surtout à cause de l'usage abusif des instruments, Nous déclarons ici que le chant uni à la symphonie n'est pas du tout tenu par l'Eglise comme une forme de musique plus parfaite ou mieux adaptée aux choses saintes; plus en effet que les instruments, il convient que la voix elle-même résonne dans les édifices sacrés. — Nous voulons dire la voix du clergé, des chantres et du peuple. Qu'on ne croie pas que l'Eglise s'oppose au progrès de l'art musical en préférant la voix humaine à un instrument de musique quelconque : nul instrument, en effet, si excellent, si parfait qu'il soit, ne peut surpasser la voix humaine pour l'expression des sentiments, surtout quand elle est mise au service de l'âme, pour adresser à Dieu Tout Puissant des prières et des louanges.

VIII. — Il y a un instrument qui nous vient des anciens et qui est proprement d'église, — on l'appelle l'orgue (*organum*) : une ampleur et une majesté admirables l'ont rendu digne d'être associé aux rites liturgiques, soit pour l'accompagnement du chant, soit, durant le silence du chœur, et selon les règles prescrites, pour l'exécution de très suaves harmonies.

Or, en cela encore, il faut éviter le mélange du sacré et du profane : par la faute des facteurs d'orgue ou de certains organistes trop favorables aux productions d'une musique ultra-moderne, on en arriverait à faire dévier ce magnifique instrument de la fin à laquelle il est destiné. Certes, les règles de la liturgie restant sauves, Nous souhaitons Nous-même que tout ce qui a trait à l'orgue fasse toujours de nouveaux progrès; mais Nous ne saurions pas ne pas Nous plaindre des tentatives faites aujourd'hui pour introduire dans le temple un esprit profane grâce à des formes de musique tout à fait modernes, comme jadis on l'a essayé par d'autres procédés qui furent justement prohibés par l'Eglise. Si ce gence de musique commençait à s'introduire, l'Eglise devrait le condamner absolument. Qu'on entende dans les églises les accents de l'orgue, mais qu'ils expriment la majesté du lieu et respirent la sainteté des rites; à cette condition, l'art et des constructeurs dans la fabrication, et des musiciens dans l'emploi des orgues refleurira pour apporter une aide efficace à la liturgie sacrée.

IX. — Afin que les fidèles prennent une part plus active au culte divin, que le chant grégorien soit remis en usage parmi le

peuple, pour les parties du moins qui lui sont réservées. Il est absolument nécessaire, en effet, que les fidèles ne se comportent pas en étrangers ou en spectateurs muets; mais, saisis par la beauté de la liturgie, ils doivent prendre part aux cérémonies sacrées, y compris les cortèges ou processions, comme on a coutume d'appeler celles où les membres du clergé et des associations pieuses marchent en rangs, mêlant alternativement leurs voix, selon les règles tracées, aux voix du prêtre et de la schola. Il n'adviendra plus, dès lors, que le peuple ne réponde pas, ou ne réponde qu'à peine, par une sorte de léger et de faible murmure, aux prières communes récitées en langue liturgique ou en langue vulgaire.

X. — Que les membres de l'un et de l'autre clergé mettent toute leur industrie, sous la direction des Evêques et des Ordinaires, à pourvoir par eux-mêmes ou par le concours de personnes compétentes à la formation liturgique et musicale du peuple, formation d'ailleurs intimement liée à la doctrine chrétienne. Pour y arriver plus facilement, on instruira des chants liturgiques surtout les *Scholæ*, les associations pieuses et tous autres groupements. Quant aux communautés de religieux, de sœurs et de pieuses femmes, qu'elles s'y adonnent avec zèle dans les différents Instituts où elles ont charge de l'éducation et de l'enseignement. Nous avons également une très grande confiance, pour atteindre ce résultat, dans les sociétés qui, en certaines régions, déférant aux volontés des autorités ecclésiastiques, travaillent à restaurer la musique sacrée selon les règles tracées par l'Eglise.

XI. — Pour réaliser toutes ces espérances, il est absolument nécessaire d'avoir des maîtres habiles et très nombreux. A cet égard, nous décernons aux *Scholæ* et Instituts fondés ici et là dans l'univers catholique des éloges bien mérités, car par leurs soins diligents à répandre ces différentes connaissances, ils forment des maîtres capables et excellents, mais en particulier, il nous plaît de citer ici et de louer l'Ecole supérieure pontificale de musique sacrée fondée à Rome en 1910 par Pie X. Cette Ecole que Notre prédécesseur immédiat Benoît XV a soutenue avec zèle et a dotée d'un nouveau local, Nous l'entourons Nous aussi d'une faveur particulière, comme un héritage précieux des deux Pontifes : aussi voulons-Nous la recommander vivement à tous les Ordinaires.

Certes Nous savons ce que toutes les prescriptions plus haut formulées demandent de soins et de travail; mais qui donc ignore les œuvres nombreuses et réalisées avec un art remarquable, que nos ancêtres, surmontant tous les obstacles, ont laissées à la postérité, parce qu'ils étaient remplis de zèle pour la piété et de

l'esprit de la liturgie? Rien d'étonnant, car tout ce qui a son origine dans la vie intérieure, dont vit l'Eglise, dépasse les choses les plus parfaites de ce monde. Que les difficultés de cette entreprise très sainte animent et excitent, loin de la briser, l'ardeur des prélats de la sainte Eglise; tous unis constamment dans l'obéissance à Nos volontés, ils réaliseront, en l'honneur de l'Evêque des Evêques, une œuvre très digne de leur ministère épiscopal.

Telles sont Nos prescriptions, Nos déclarations, Nos ordres. Nous voulons que cette Constitution apostolique soit et demeure toujours ferme, valide et efficace et qu'elle reçoive et obtienne ses effets pleins et entiers, nonobstant toute chose contraire. Qu'il ne soit permis à personne d'enfreindre cette Constitution par Nous promulguée, ou d'y contredire par une audace téméraire.

Donné à Rome, près de Saint-Pierre, au début de la cinquantième année de Notre sacerdoce, le 20 décembre 1928, de Notre Pontificat la septième.

Fr. André, Card. FRÜHWIRTH, *Chancelier de la S. E. R.*

Camille, Card. LAURENTI, *Pro-Préfet de la S. C. R.*

Joseph WILPERT, *Doyen du Collège des Protonotaires apostoliques.*

Dominique SPOLVERINI, *Protonotaire apostolique.*



PREMIÈRE PARTIE.

1re Leçon.

Définition de la musique et du chant grégorien. — Les notes et leurs noms. — La note ordinaire et ses modifications. — La clef. — Le guidon. — La virgule. — Les lignes de séparation.

1. — La musique, en général, est l'art de combiner les sons et d'en régler la durée.

Le son est donc avant tout l'élément matériel de la musique; et les différentes combinaisons par lesquelles on peut le faire passer et qui en sont l'élément formel, constituent, selon les principes auxquels elles obéissent, autant de branches diverses de l'art musical.

2. — Le chant grégorien est une musique du genre diatonique et de rythme libre que l'Eglise a adoptée pour la célébration solennelle de sa liturgie.

Les termes de cette définition seront expliqués plus loin.

3. — Les sons musicaux sont désignés par des signes qui s'appellent notes.

4. — Leurs noms sont : *do, ré, mi, fa, sol, la, si.* Elles se répètent successivement dans le même ordre.

5. — Ces noms sont dus à Guy d'Arezzo, O. S. B. († 1050), qui les emprunta aux premières syllabes de la strophe suivante de l'hymne de saint Jean-Baptiste.



[1] Édition typique, p. 619.

En 1673 Bononcini changea le nom de *ut* par celui de *do.*

Le nom de la note *si*, composé des deux premières lettres des deux derniers mots, fut introduit plus tard.

6. — Avant Guy d'Arezzo on désignait les notes par les lettres de l'alphabet :

C	D	E	F	G	A	B
do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si* (♮ ou ♭).

7. — La note ordinaire du chant grégorien s'appelle *punctum quadratum* et s'écrit ainsi :

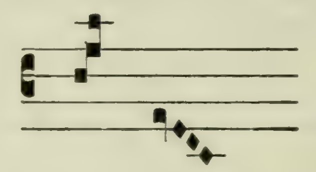


8. — Sa valeur se modifie diversement par l'addition du point ■·
ou par l'*épisème* de *retard* ■̄

9. — Les notes se placent sur une *portée* composée de *quatre lignes horizontales* et de trois espaces *blancs* ou *interlignes :*

Lignes 4 3 2 1 — 3 2 1 Interlignes

10. — Quand les notes dépassent la portée, on emploie, pour les recevoir, d'autres lignes qui s'appellent *lignes supplémentaires :*



11. — On connaît le nom des notes sur la portée au moyen d'un signe appelé *clef*, qui dérive des anciennes lettres musicales.

Actuellement deux clefs sont seules en usage en chant grégorien, les clefs

de *do* (C / *do*) et de *fa* (F / *fa*).

Toutes les notes, qui se trouvent sur la même ligne que la clef, portent son nom. On part de cette ligne pour connaître, soit en montant soit en descendant, le nom des autres notes.

Voici quelques exemples de clefs sur différentes lignes :

do ré mi fa

do si la sol fa mi ré do

do ré mi fa sol la

do si la sol fa mi ré

do ré mi fa sol la si do

do si la sol fa mi

fa sol la si

fa mi ré do si la sol fa

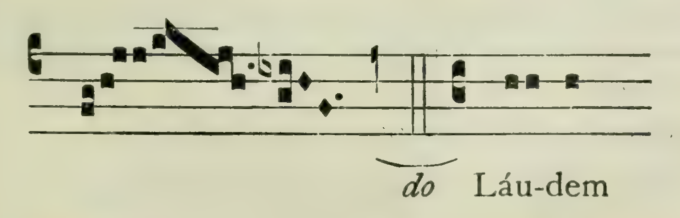
fa sol la si do ré

fa mi ré do si la

Le maître devra écrire sur un tableau rayé une série de notes, à intervalles tantôt conjoints et tantôt disjoints, et demander leur nom aux élèves. Il leur demandera aussi quelle note est sur telle partie de la portée, quand la clef est sur telle ligne, etc.

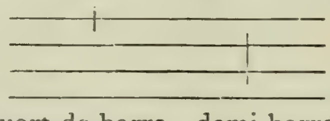
12. — Le *guidon* est un signe qui se place à la fin de la portée pour indiquer d'avance la première note de la portée suivante.

On l'emploie aussi en pleine portée lorsque l'extension de la mélodie oblige à un changement de clef, sans qu'il y ait pour cela un changement de ton :



13. — La *virgule* (❜) indique une respiration très rapide et qui doit être prise sur la durée de la note précédente.

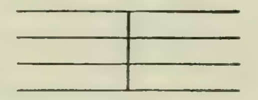
14. — Le *quart de barre* et la *demi-barre*



marquent des pauses secondaires qui se font également en prenant sur la valeur de la note antérieure.

On verra plus loin le rôle que joue chacun de ces signes dans la ponctuation de la phrase musicale.

15. — La *grande barre*



représente un silence de la durée d'un temps ou de la valeur d'une note.

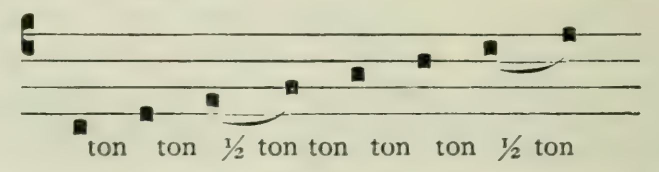
2e Leçon.

Échelle diatonique. — Tons et demi-tons. — Le bémol.
Le bécarre. — Échelle chromatique.

16. — On a dit, en définissant le chant grégorien, qu'il est une musique du *genre diatonique.*

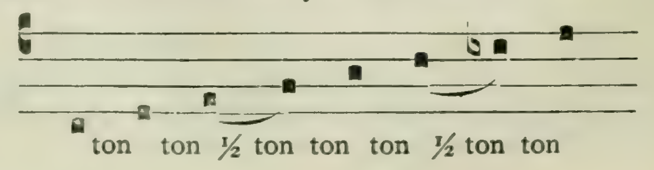
Pour comprendre cette première partie de la définition, il faut savoir que l'*échelle* ou la *gamme diatonique* est une série de sept sons qui procèdent naturellement par tons et demi-tons.

17. — Il n'y a que deux demi-tons dans la gamme diatonique. Ils se trouvent entre *mi*, *fa* et *si*, *do.* Toutes les autres notes sont à intervalles d'un ton.



18. — Une seule altération est permise en chant grégorien. Elle consiste à transporter entre le *la* et le *si* le demi-ton qui se trouve entre le *si* et le *do.*

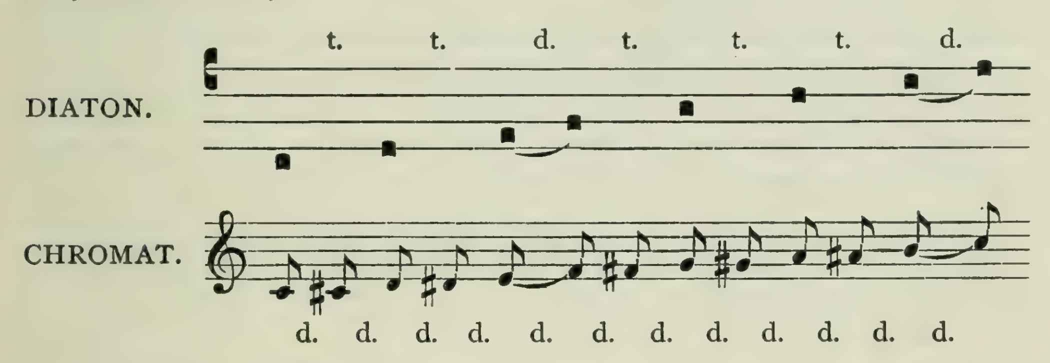
Cette opération se fait au moyen du *bémol* ♭.



19. — Dans l'édition vaticane et ses reproductions, l'effet du bémol se prolonge : 1° tant que dure la parole en tête de laquelle il est placé, et 2° jusqu'à la première barre de séparation qui se présente.

Si avant une nouvelle parole ou une barre de séparation le *si* doit recouvrer son état naturel, on emploie le bécarre ♮.

20. — La gamme *chromatique* de la musique moderne se distingue de la gamme *diatonique*, seule employée dans le chant grégorien, par la subdivision de tous les tons en demi-tons au moyen du *dièse* ♯.



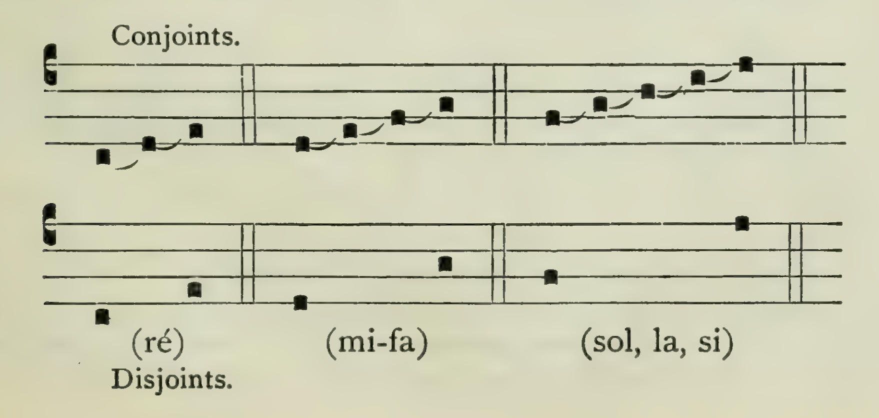
3e Leçon.

Intervalle. — Intervalles conjoints et disjoints.
Intervalle de seconde : majeure et mineure. — Exercices.

21. — La distance entre deux sons quelconques de la gamme diatonique s'appelle *intervalle musical.*

22. — Les intervalles sont *conjoints* ou *disjoints.*

Ils sont conjoints quand ils se suivent immédiatement, et disjoints quand ils sont séparés par d'autres intervalles.



23. — En chant grégorien les intervalles peuvent comprendre jusqu'à huit notes. Selon leur étendue, on les appelle : *seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième* et *octave.*

24. — Par *intervalle de seconde* on entend la distance d'un ton ou d'un demi-ton.

25. — L'intervalle de seconde peut être *majeur* ou *mineur.*

26. — Il est *majeur* quand la distance est d'un ton, et *mineur* quand elle n'est que d'un demi-ton.

Le maître devra indiquer quelles sont dans l'échelle diatonique, même quand le si *est bémol, les secondes majeures et mineures.*

Qu'on ait soin de chanter lentement les deux exercices suivants jusqu'à ce que l'élève se rende compte par lui-même de la parfaite émission de chaque note. Il appartiendra au maître de faire prolonger les notes à son gré.



4e Leçon.

Parfaite émission des notes. — Exercices de solfège par intervalles de seconde.

Les exercices suivants ont pour but d'obtenir la précision et la clarté dans l'émission des notes en même temps que la sûreté en passant de l'une à l'autre.

29. — Que l'attaque de chaque note se fasse sans hésitation, directement, sans aspiration, sans port de voix. On aura atteint la perfection lorsque chaque note sera émise sans effort apparent, sans rudesse et avec netteté.

Le maître peut aider beaucoup ses élèves à obtenir ce résultat.

Il devra toujours accompagner le chant du geste rythmique de la main, d'après l'exposition qui en est faite au chap. IX (IIe partie).

En demandant à ses élèves d'imiter son exemple, qu'il les avertisse de faire coïncider très exactement les notes affectées de l'épisème vertical (appui rythmique) avec le baissé de la main.


arsis arsis thésis
30.
a. t. t.
t. a. t.
a. a. t. a. t.
31.
a. t. t. a. t.
a. t.

(Exercice de D. Mocquereau).

a t. t. a. a. t.

32.

a. t. t.

a. t. t.

5e Leçon.

Neumes : de deux, de trois et de quatre notes. — Neumes spéciaux. Exercices.

33. — La réunion de plusieurs notes en un seul groupe s'appelle *neume*.

Les neumes en usage dans la notation actuelle du chant grégorien sont les suivants :

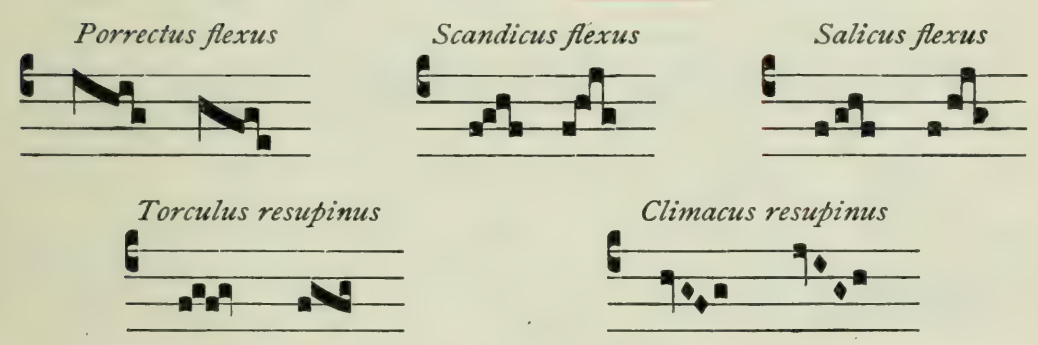
34. — *a)* NEUMES DE DEUX NOTES.



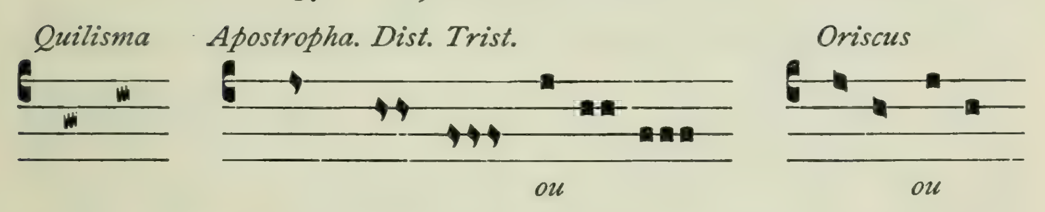
35. — *b)* NEUMES DE TROIS NOTES.



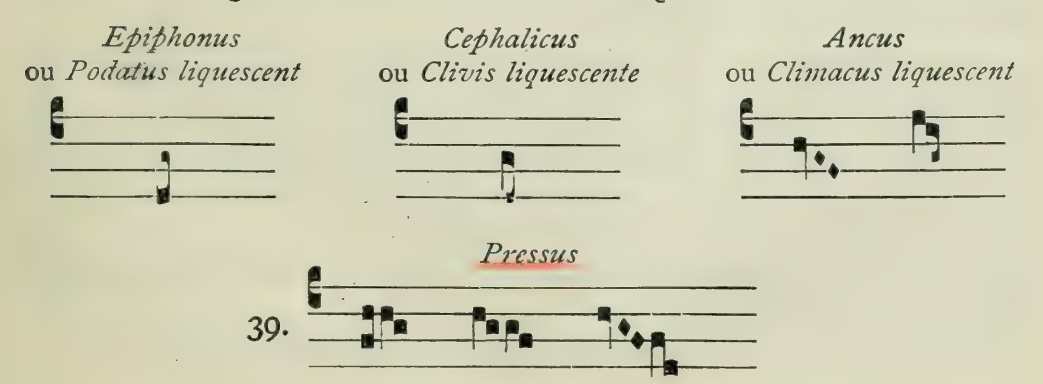
36. — *c)* NEUMES DE QUATRE NOTES.



37. — *d)* NEUMES SPÉCIAUX.



38. — SEMIVOCAUX ET LIQUESCENTS.





6e Leçon.

Émission de la voix : règles. — Vocalisation : règles : exercices.

43. — Dès qu'on est arrivé à parcourir l'échelle musicale des sons avec sûreté et perfection, il convient, avant d'aller plus loin, de savoir ce qui se rapporte à la parfaite émission de la voix, dans la crainte que ceux qui auraient déjà contracté des défauts qui lui sont contraires, ne soient inaptes à chanter comme il faut les mélodies du chant grégorien.

La voix est, selon l'expression des auteurs, l'instrument admirable dont la divine Providence nous a doués pour exprimer nos pensées et nos sentiments. Jamais l'homme n'arrivera à inventer un instrument aussi parfait que la voix humaine. De sa culture proviennent, en grande partie, les aptitudes qu'elle a à chanter avec grâce et expression les paroles sacrées.

Pour chanter convenablement, voici les règles qu'il faut scrupuleusement observer :

44. — 1° Autant que possible, on doit chanter debout.

2° Jamais la tête ne doit être baissée, mais plutôt légèrement relevée en arrière, tandis que la poitrine se porte un peu en avant.

3° Il ne faut jamais croiser les bras sur la poitrine, et si on a un livre entre les mains, qu'on le tienne à une petite distance et à la hauteur de la bouche.

4° Ouvrir convenablement la bouche de façon à avoir les lèvres dans l'état où elles se trouvent quand on sourit.

5° Sa position, ainsi plus arrondie qu'ovale, doit cependant se modifier selon que l'exige l'émission normale de chaque voyelle.

6° Que la voix soit claire, sans nasillement et sans contraction des muscles du larynx.

7° L'aspiration doit partir du fond des poumons et se faire sans bruit. Retenir et ménager ensuite l'air de manière à n'avoir pas à reprendre haleine à tout moment.

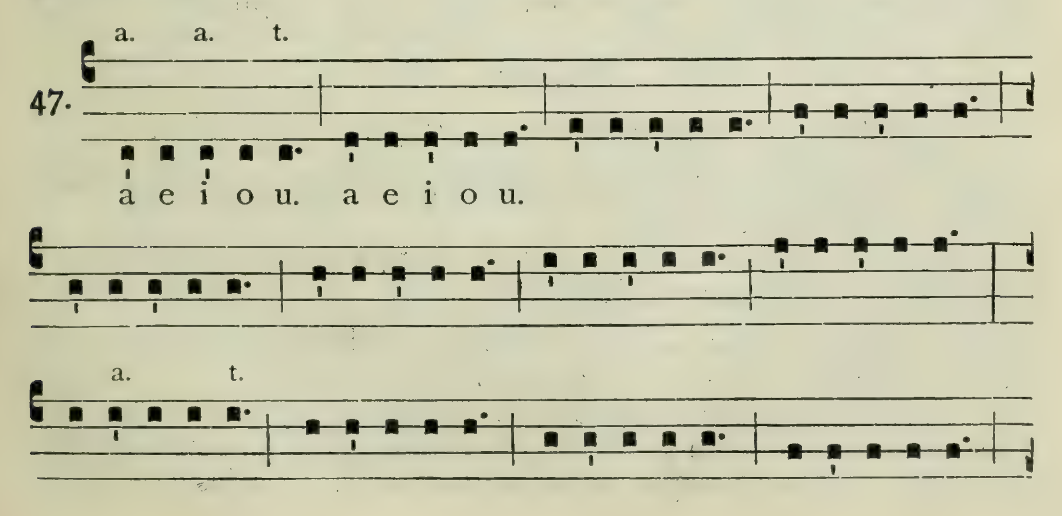
Le professeur doit expliquer pratiquement toutes ces règles, et faire voir les défauts dans lesquels tombent ceux qui ne les observent pas. — Cela fait, on passera aux exercices de vocalisation.

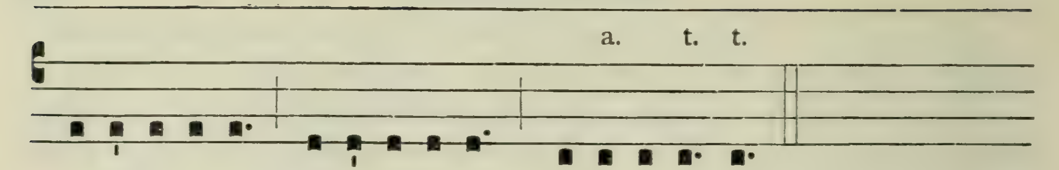
45. — *Vocaliser*, c'est adapter les voyelles à des séries de notes, soit sur le même degré, soit sur des degrés différents.

— *L'application de cette règle aux exercices suivants donnera sûrement d'excellents résultats.*

46. — Pendant que dure l'émission de la même voyelle, la langue et les lèvres doivent rester immobiles.

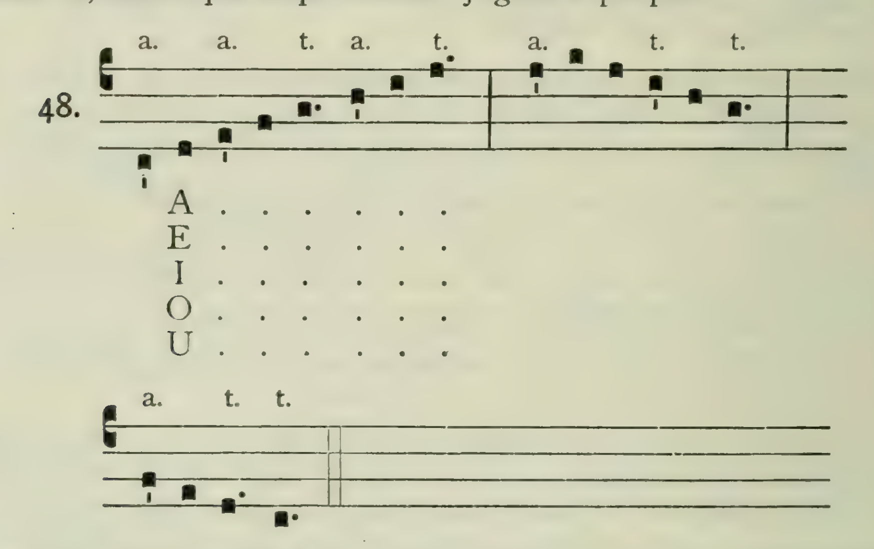
De plus, qu'on fasse en sorte de ne pas marteler les sons, mais de les lier les uns aux autres. Le professeur avertira ses élèves de renforcer délicatement la voix quand il décrit de sa main un mouvement arsique, et de l'adoucir au contraire quand il dessine un geste thétique.





On chantera d'abord très lentement l'exercice suivant, comme si chaque note était accompagnée du point qui double sa valeur; ensuite, le maître marquant le rythme comme il a été dit, on accélèrera peu à peu le mouvement jusqu'à obtenir une exécution vive et liée. — Il sera utile de varier l'interprétation rythmique afin d'habituer les élèves aux diverses nuances du rythme.

On commencera par chanter sur une même voyelle, puis on les émettra successivement toutes les cinq, ou bien de toute autre manière, selon que le professeur jugera à propos.



Avant d'aller plus loin, qu'on revienne sur les exercices précédents en les vocalisant comme nous venons de l'expliquer.

7e Leçon.

Style lié. — Avertissements. — Règles. — Exercices.

49. — Il est souverainement important que l'exécution du chant grégorien soit d'un *style lié.*

Sans style lié, en effet, le chant liturgique est dépourvu de beauté, de transparence et de grâce.

50. — Pour arriver à ce style lié il est d'abord nécessaire de grouper les notes de deux en deux, ou de trois en trois, comme il a été indiqué dans les précédents exercices; il faut ensuite passer d'un groupe à un autre et même distinctement d'une note à une autre d'un même groupe, mais en coulant si bien les sons que,

sans traîner la voix, notes et groupes soient émis comme d'une seule impulsion.

51. — Les exercices suivants ont pour but de conduire à ce résultat. Voici comment on les chantera :

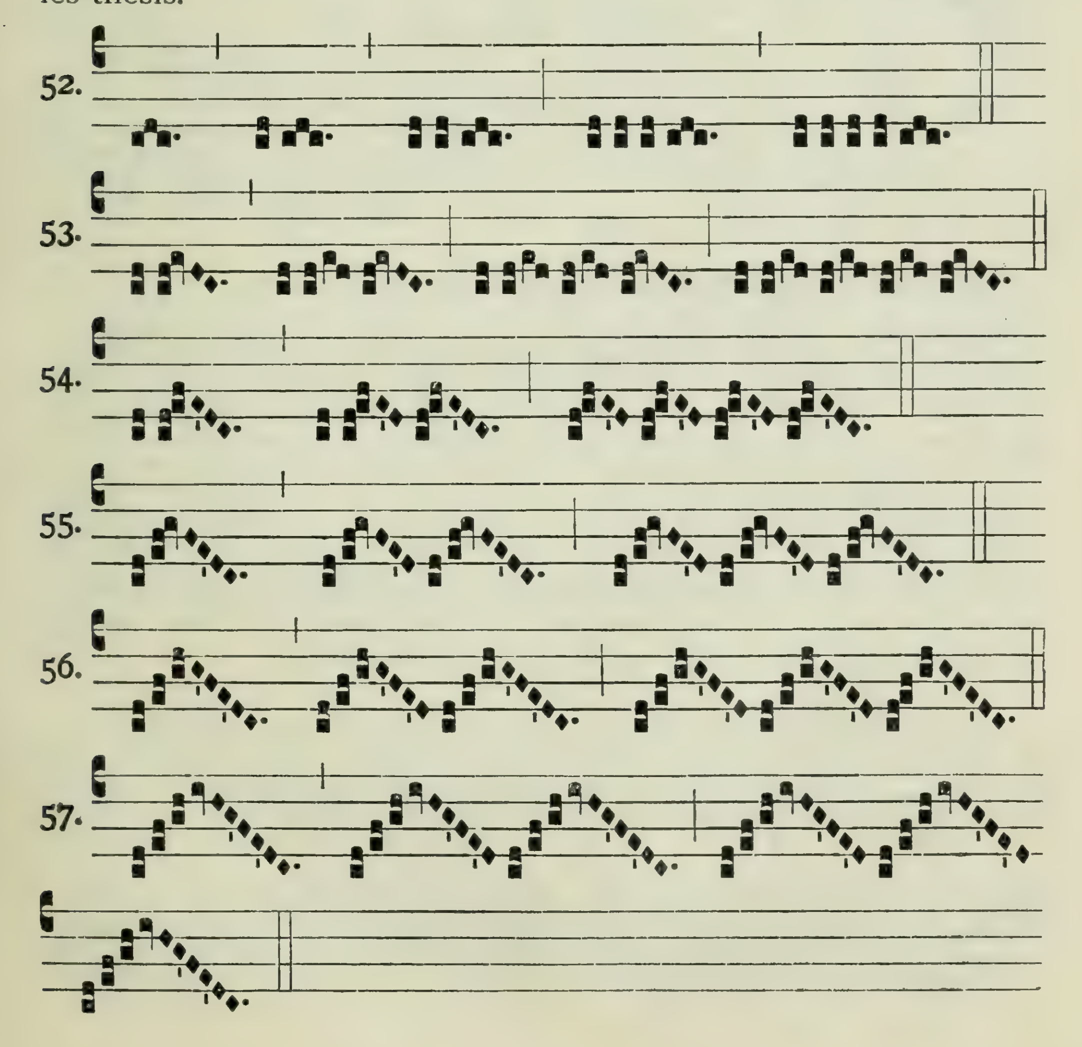
1° Aspirer d'abord largement et à son aise, puis ménager l'air de manière à ne pas le dépenser tout en un moment.

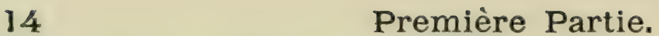
2° Chaque exercice devra être chanté en entier sur chaque voyelle, en conservant la même du commencement à la fin.

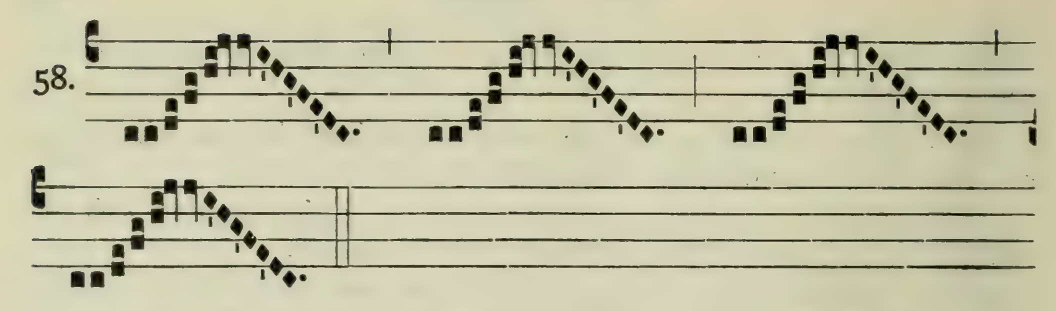
3° On commencera à chanter *très doucement, à mi-voix;* ensuite on ira *peu à peu en augmentant*, mais *sans jamais crier.*

4° De même, au début, le mouvement sera lent, puis plus rapide, mais toujours soutenu de façon à ce que toutes les notes aient une égale valeur.

Nous laissons au professeur la liberté d'adopter toutes les combinaisons rythmiques possibles, en plaçant à son gré les arsis et les thésis.







8e Leçon.

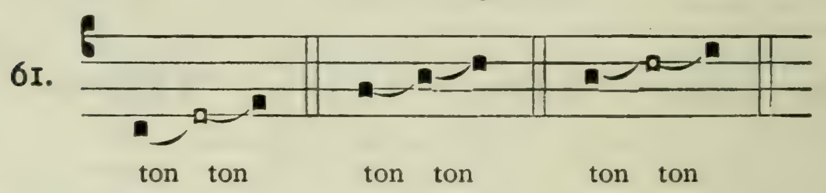
Intervalles de tierce : majeure et mineure. — Exercices.

59. — L'intervalle de *tierce* est celui qui comprend trois degrés immédiats de l'échelle.

60. — Si ces trois degrés ne renferment pas un demi-ton, la tierce est *majeure.*

Exemple :

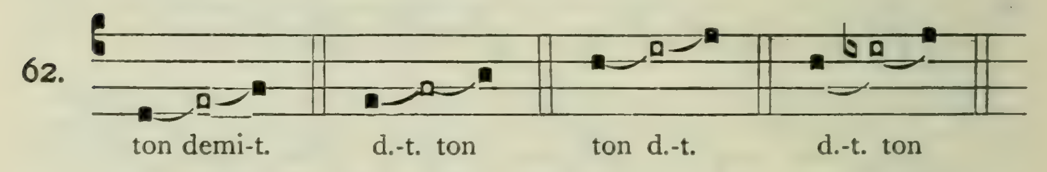
Tierce majeure.



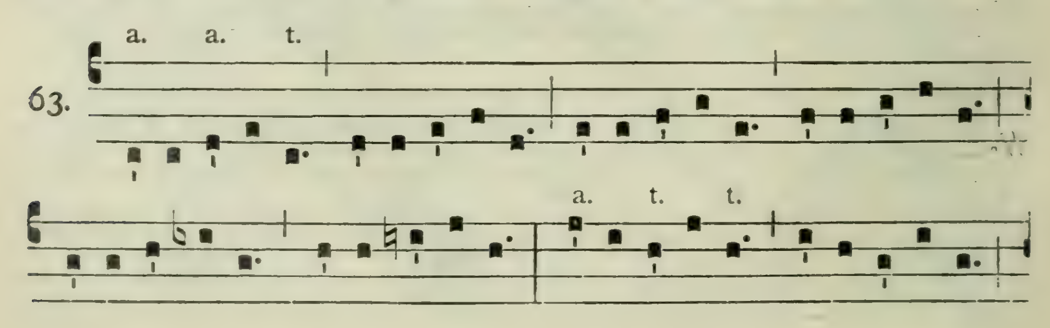
S'ils contiennent un demi-ton, la tierce est *mineure.*

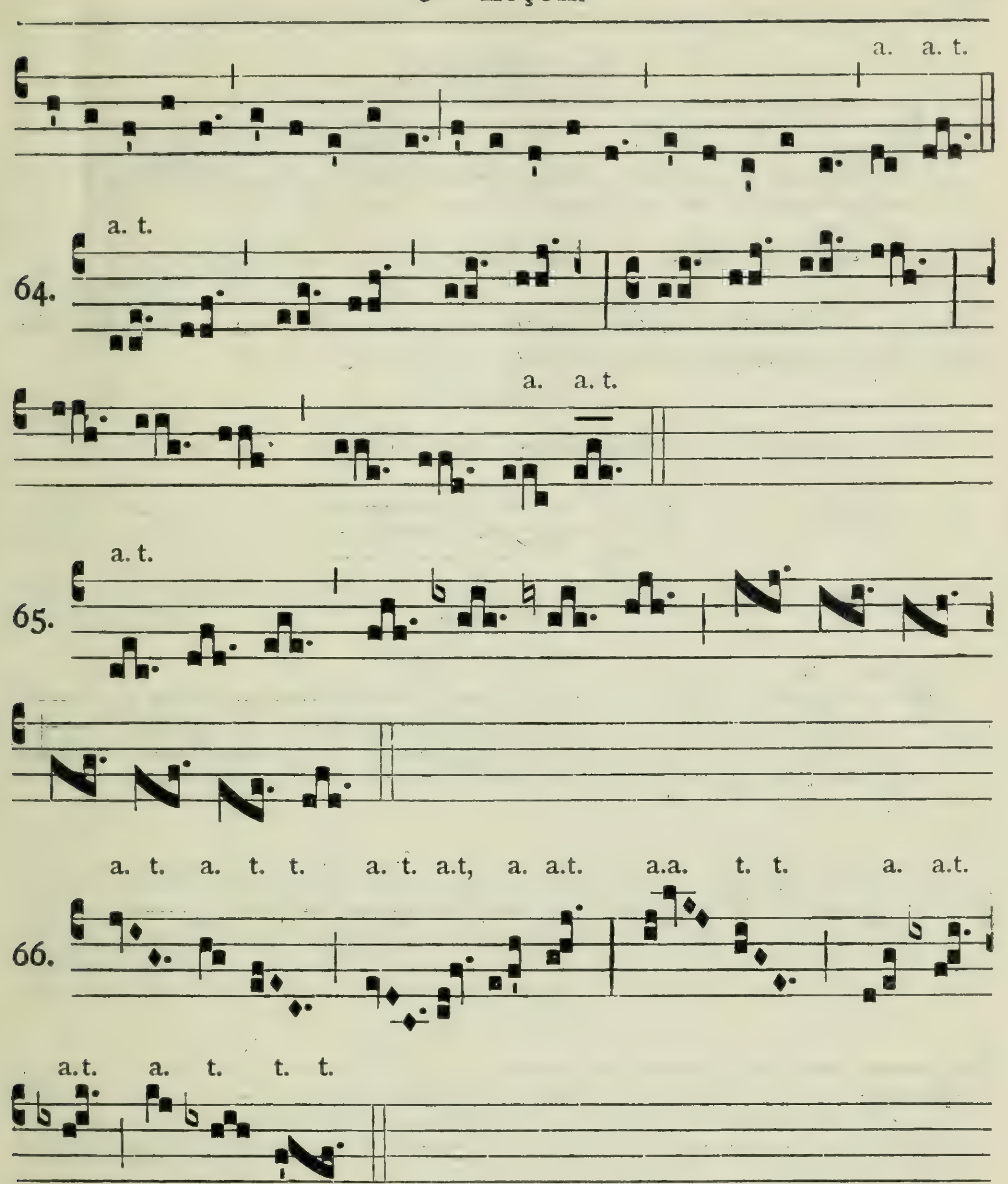
Exemple :

Tierce mineure.



Tous les exercices d'intervalles doivent d'abord être solfiés jusqu'à ce que l'on puisse passer d'une note à l'autre sans broncher; ensuite ils seront vocalisés de la manière indiquée plus haut.



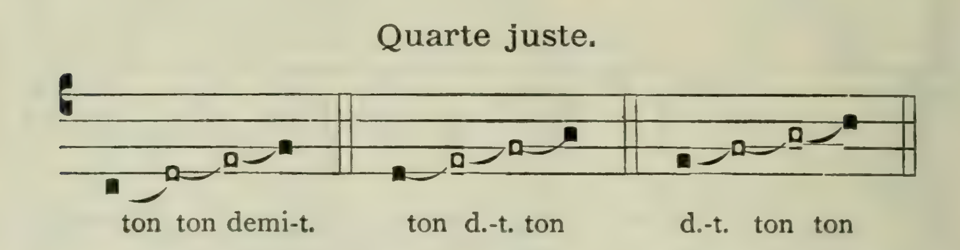


9e Leçon.

Intervalle de quarte : juste et augmentée. — Exercices.

67. — L'intervalle de *quarte* est celui qui comprend quatre degrés immédiats de l'échelle.

68. — On l'appelle *quarte juste* quand elle renferme deux tons et un demi-ton, soit que les deux tons se rencontrent au commencement ou à la fin de l'intervalle, soit que le demi-ton se trouve intercalé entre eux.



69. — Si l'intervalle de quarte compte trois tons successifs, elle reçoit le nom de *quarte augmentée* ou *triton.*

Quarte augmentée.

ton ton ton

a. a. t.

70.

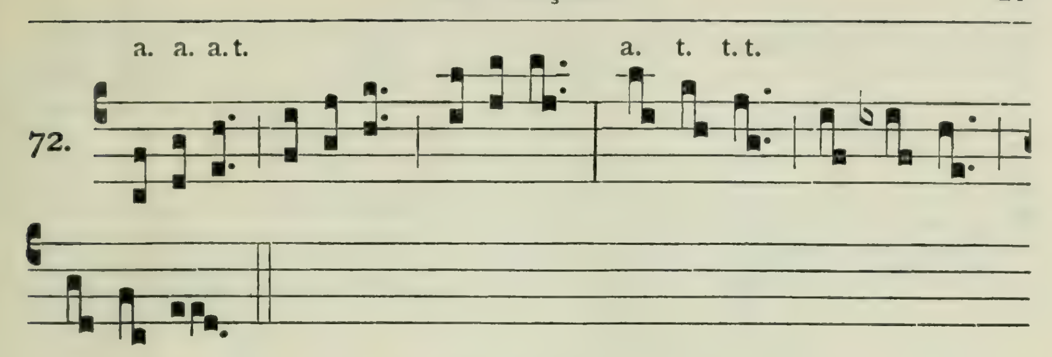
a. t. t.

t. t. a. t.

a. t.

71.

a. t.t.



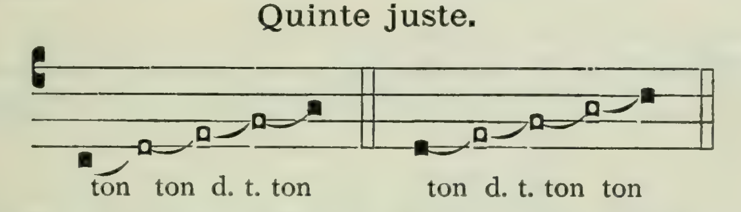
10e Leçon.

Intervalle de quinte : juste et diminuée. — Exercices.

73. — L'intervalle de *quinte* est formé de cinq degrés consécutifs de l'échelle.

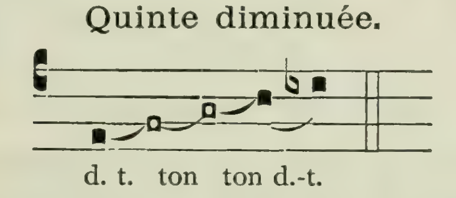
74. — Trois tons et un demi-ton entrent dans la formation de cet intervalle.

Quinte juste.

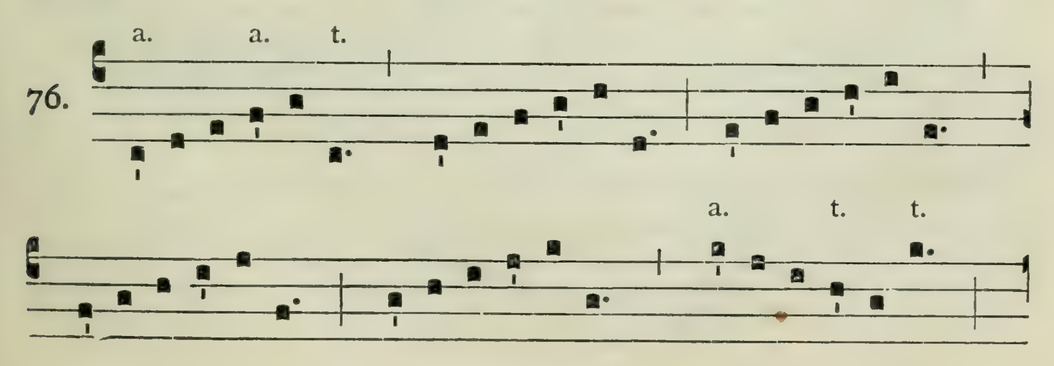


75. — La *quinte diminuée* contient deux tons et deux demi-tons.

Quinte diminuée.



La *quinte diminuée* était inconnue de l'ancien chant grégorien, mais elle a été parfois employée dans des compositions plus récentes.



a. t.

a. t. t.

77.

a. a. t.

a. a. t. t.

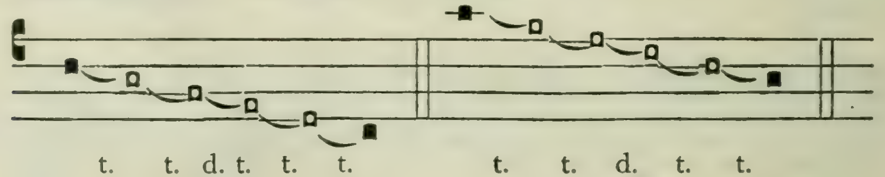
78.

11e Leçon.

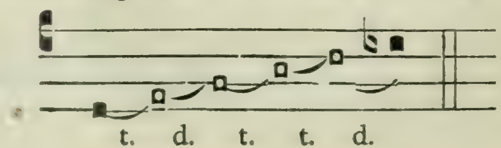
Intervalles de sixte, de septième et d'octave.

79. — L'intervalle de *sixte*, d'un usage très rare dans le chant grégorien, se compose de six degrés de l'échelle.

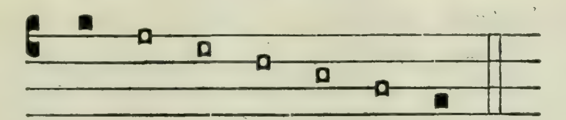
80. — Il peut être *majeur* ou *mineur*. — Il est *majeur* s'il contient quatre tons et un demi-ton :



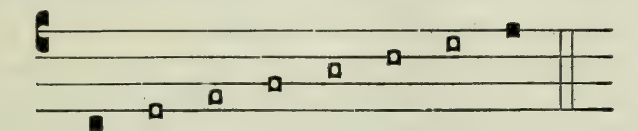
Il est *mineur* s'il comprend trois tons et deux demi-tons :



81. — L'intervalle de *septième* n'est pas en usage dans le vrai chant grégorien. Il embrasse sept degrés.



82. — L'*octave* renferme huit degrés.[1]



12e Leçon.

Importance de la bonne lecture. — Règles essentielles.

Prononciation : voyelles, consonnes, syllabes.

83. — Avant de passer à la seconde partie, il convient de connaître les règles pratiques dont dépend la bonne lecture de la langue latine, la seule en usage dans la liturgie.

Pour bien chanter, en effet, et pour donner au chant toute l'expression qu'il requiert, la première condition est de bien lire.

Les règles à observer pour obtenir une bonne lecture peuvent se ramener à trois chefs principaux :

1° Prononciation correcte des paroles;

2° Accentuation;

3° Phrasé.

84. — *Prononciation.*

Les lettres se divisent en voyelles et en consonnes.

Les *voyelles* étant l'âme des mots, il faut les prononcer avec une pureté et une clarté parfaites. On donnera à chacune son timbre propre, et pour ne pas porter à celui-ci la moindre atteinte, on évitera soigneusement, pendant l'émission de la voyelle, de modifier tant soit peu la position première de la langue et des lèvres.

Les *consonnes*, comme leur nom l'indique, ne peuvent être prononcées qu'au contact d'un autre élément, les voyelles. Il faut les

[1] En fait, l'intervalle d'octave n'existe pas en chant grégorien. On le rencontre quelquefois, mais dans des compositions de la dernière période et seulement entre deux phrases musicales. Les *Sanctus* des messes IX et XIV en offrent chacun un exemple.

émettre avec énergie et netteté; sans cela les mots seraient inintelligibles et la lecture manquerait de vigueur.[1]

85. — Les lettres s'unissent pour former les *syllabes.* Dans l'émission de celles-ci on doit bien se garder de séparer chaque élément d'une syllabe pour la joindre à une autre, en disant, par exemple, *jubila-tio* pour *jubi-la-tio.*[2]

86. — Quant à la prononciation des mots, se rappeler toujours la fameuse règle appelée *règle d'or : Non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoatæ dictionis.*[3]

---

[1] Règles essentielles de la prononciation romaine du latin. On sait qu'elle intéresse souverainement la restauration intégrale du chant grégorien.

C doux se prononce *ch* après une consonne, *dch* après une voyelle ou au commencement d'un mot : *dicere*=*di*dch*ere*, c*ælum*=dch*elum.*

G doux se prononce comme le *j* dans le français après une consonne ; comme *dj* après une voyelle ou au commencement d'un mot : *vigére* = *vi*dj*ére.*

Gn, même prononciation qu'en français : *magnificat* = *magn*i*fique.*

H dans *nihil*, *mihi*, et leurs dérivés se prononce *k : nihil* = *nikil.*

J se change toujours en *i.*

S entre deux voyelles est doux : *rosa* = *rose;* il est dur après une consonne.

Sc se prononce comme *ch* en français : *descendit* = *de*ch*enndítt.*

T devant *i* et non précédé d'*s* ou de *x* a le son de *ss;* précédé d'une voyelle, il se prononce *ds : gratia* = *gra*ds*ia.*

U se prononce toujours *ou.*

X après une voyelle, *e* excepté, est toujours dur ; il est doux après *e : exalta* = *examen.* Avant *s* il reste dur, quoique précédé d'une voyelle : *exsulta* = *fixer.*

[2] A notre avis, il n'est pas superflu d'insérer ici en note quelques règles relatives à *l'union* et à *la division des lettres* dans *l'écriture du latin.* Elles seront d'une très appréciable utilité, pour *prononcer les lettres* comme il convient *à la place qu'elles occupent dans la syllabe ou dans le mot.*

1re **Règle.** — On ne doit pas doubler une consonne au commencement et à la fin d'un mot. Pour qu'elle soit doublée, il faut qu'elle soit placée dans le corps d'un mot entre deux voyelles comme dans *annus*, *intelligo.* Si, dans le corps d'un mot, elle est liquide, il va sans dire que la durée de sa prononciation est encore moins longue : *Affligo*, *attribuo.*

2e **Règle.** — Lorsqu'une consonne se trouve entre deux voyelles dans les mots simples, c'est à la seconde qu'elle est jointe : *A-mor*, *Le-por.*

3e **Règle.** — Lorsque deux consonnes sont placées entre deux voyelles, elles doivent être séparées : *Ec-ce*, *car-nem.*

4e **Règle.** — Les consonnes qui peuvent être jointes l'une à l'autre au commencement d'un mot ne doivent jamais être séparées : *O-mnis*, *A-gnus*, *Pa-stor*, etc... Ces consonnes sont les suivantes : *Bd*, *Bl*, *Br*, *Cl*, *Cm*, *Cn*, *Ct*, *Cr*, *Dm*, *Dn*, *Dr*, *Fl*, *Fr*, *Gl*, *Gn*, *Gr*, *Mn*, *Ph*, *Phl*, *Phn*, *Phr*, *Phth*, *Pl*, *Pn*, *Pr*, *Ps*, *Pt*, *Sc*, *Scr*, *Sh*, *Sgn*, *Sp*, *Sph*, *St*, *Sth*, *Str*, *Th*, *Thn*, *Tl*, *Tm*, *Tr.*

5e **Règle.** — Dans les mots composés, les consonnes restent unies à la voyelle avec laquelle elles faisaient corps avant que le mot fut composé : *Ab-eo*, *ad-oro*, *con-scientia*, et *di-stinctio*, en vertu de la règle 4e (*st*) et de la 5e (*distin* et *scio*).

[3] Élie SALOMON, *Scientia artis musicæ*, Cap. XI.

13e Leçon.

Accentuation. — Accent tonique. — Accents principal et secondaire.

87. — Ni la prononciation correcte des syllabes, ni leur émission parfaite, ne suffisent pour donner au mot son unité.

Pour constituer le mot, ses éléments ont besoin d'un principe vital, d'un facteur intime qui est l'*accent.*

La syllabe accentuée est comme un point lumineux qui répand la lumière sur les autres syllabes, ou comme la clef de voûte qui soutient les diverses arches d'un pont. En résumé, elle est l'âme du mot.

88. — Par accent nous entendons ici l'*accent tonique*, c'est-à-dire une syllabe plus intense que les autres.

89. — L'intensité qui caractérise l'accent tonique doit être modérée.

Elle n'est pas un poids qui l'écrase, mais bien une impulsion qui le soulève. Très différent de l'accent des langues romanes, lourd et grave, l'accent latin est, de sa nature, léger et aigu.

90. — Tout ce que nous avons dit antérieurement du style lié dans l'exécution des neumes, s'applique également à l'émission des mots.

Comme les neumes, les mots doivent être prononcés d'une seule respiration et d'une seule impulsion.

91. — La grammaire enseigne quels sont les mots qui ont un accent et quelle est la syllabe qui le porte. Rappelons seulement ici que les mots de plus de trois syllabes admettent des accents secondaires, v. gr. : *dóminátiónem*, *inimícus.*

Bien accentuée, la lecture devient en quelque sorte un chant que l'on entend avec satisfaction.

14e Leçon.

Phrasé. — Union et Distinction. — Mots : incises : membres : phrase. — Accents phraséologiques. — Exercices.

92. — *Phrasé.*

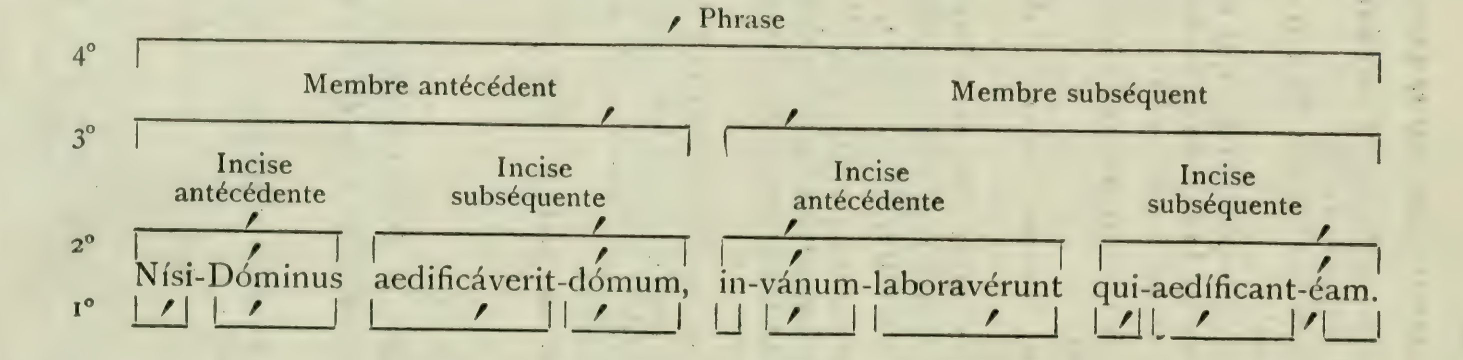
De même que les syllabes s'unissent entre elles pour former les mots, de même les mots se rassemblent pour constituer les phrases. C'est sur cette dépendance des mots les uns à l'égard des autres que repose essentiellement le *phrasé.*

La réunion de plusieurs syllabes sous l'influence de l'accent tonique constitue le mot. La réunion de plusieurs mots, subordonnés à un accent d'ordre supérieur ou *phraséologique*, constitue une phrase ou un membre de phrase.

Savoir *distinguer* et *unir* tout ensemble les divers membres d'une phrase est absolument nécessaire.

93. — *Union* et *Distinction.*

Pour apprendre à distinguer et à unir les divers membres d'une phrase rien ne vaut un exemple.



Au premier coup d'œil, ce tableau révèle le principe sur lequel repose la distinction et l'union des mots.

La distinction et l'union des mots résultent tout simplement des relations plus ou moins étroites que les mots ont entre eux.

94. — *Accents phraséologiques.*

Groupés, théoriquement, par le sens, les mots le sont, pratiquement, par l'*accent phraséologique.*

L'accent phraséologique est au groupe de mots ce que l'accent tonique est au mot isolé.

Comme l'accent tonique groupe autour de lui plusieurs syllabes pour en faire un seul mot, l'accent phraséologique réunit sous son action plusieurs mots pour en faire un seul groupe.

Les groupes de mots forment, selon leur sens et leur importance, des *incises*, des *membres de phrase* et des *phrases*. Il y aura donc des accents phraséologiques d'incise, de membre de phrase et de phrase, et chacun d'eux aura l'importance de la subdivision phraséologique dont il est l'âme.

Appliquons maintenant ces principes à l'exemple ci-dessus.

1re Ligne. — L'accent tonique réunit les syllabes d'un même mot, mais est impuissant à grouper

les mots ensemble; il les détache au contraire par son uniformité même. Donc, rien pour le phrasé dans cette première ligne.

2me Ligne. — Quatre accents se détachent légèrement sur les autres. C'est suffisant pour obtenir autant de petits groupements de mots appelés *incises.* Ce sont les plus petites subdivisions de la phrase.

3me Ligne. — Deux accents seulement prédominent, mais avec un degré supérieur à celui des précédents. En conséquence, au lieu de réunir quelques mots seulement, ils joignent les quatre incises deux par deux et constituent ainsi deux membres de phrase appelés *membre antécédent* et *membre subséquent.* Ce sont les divisions principales de toute la phrase.

4me Ligne. — Un seul accent; il domine tous les autres et fait de l'ensemble des divisions, qu'ils commandent respectivement, un seul tout : la phrase.

95. — Telle est la puissance d'unification des accents phraséologiques. Aussi il faut bien se garder, en lisant, de donner la même intensité à tous les accents toniques, les accents phraséologiques n'étant en réalité que des accents toniques plus marqués.

96. — La distinction entre les incises ne doit pas être telle qu'elle brise l'unité du membre, ni la pause entre les membres si importante qu'elle détruise la phrase en séparant trop ses éléments constitutifs. Pour bien phraser, il faut se guider d'après le sens du texte et donner aux différentes pauses la mesure respective que l'oreille apprécie naturellement.

97. — La lecture est alors un va-et-vient, une ondulation continue et variée des syllabes et des mots qui captive notre attention et charme notre oreille.

Combien la psalmodie et les récitatifs gagneraient à être conduits conformément à ces règles!

Ces règles, le maître aura à cœur de bien en apprendre la théorie et la pratique à ses élèves, car elles sont d'une importance capitale pour la bonne exécution du chant.

Quand ils sauront parfaitement lire recto tono *les exemples suivants, ils se serviront du bréviaire et des autres livres liturgiques; on ne saurait trop insister dans ce genre d'exercices.*

98. Psaume 107.

Díxit-Dóminus Dómino-méo : * Séde a-déxtris-méis :
Donec-pónam inimícos-túos, * scabéllum pédum-tuórum.
Vírgam-virtútis-túae emíttet-Dóminus-ex-Síon : * domináre in-médio-inimicórum-tuórum.
Técum-princípium in-díe-virtútis-túae in-splendóribus-sanctórum : * ex-útero ante-lucíferum génui-te.

Jurávit-Dóminus et-nón-paenitébit-éum : * Tu-es-sacérdos-in-aetérnum secúndum-órdinem-Melchísedech.
Dóminus a-déxtris-túis, * confrégit in-díe-írae-súae réges.
Iudicábit-in-natiónibus, implébit-ruínas : * conquassábit-cápita in-térra multórum.
De-torrénte in-vía-bíbet : * proptérea exaltábit-cáput.
Glória-Pátri, et-Fílio, * et-Spirítui-Sáncto.
Sicut-érat-in-princípio, et-núnc, et-sémper, * et-in-saécula-saeculórum. Amen.

99. Psaume 110.

Confitébor-tíbi-Dómine in-tóto-córde-méo : * in-consílio-iustórum et-congregatióne.
Mágna ópera-Dómini : * exquisíta in-ómnes-voluntátes-éius.
Conféssio-et-magnificéntia ópus-éius : * et-iustítia-éius mánet-in-saéculum-saéculi.
Memóriam-fécit mirabílium-suórum, † misericors-et-miserátor-Dóminus : * éscam-dédit timéntibus-se.
Mémor érit-in saéculum testaménti-súi : * virtútem-óperum-suórum annuntiábit-pópulo-súo.
Ut-det-íllis haereditátem-géntium : * ópera-mánuum-éius véritas-et-iudícium.
Fidélia ómnia-mandáta-éius : † confirmáta in-saéculum-saéculi : * fácta in-veritáte-et-aequitáte.
Redemptiónem-mísit pópulo-súo : * mandávit-in-aetérnum testaméntum-súum.
Sánctum-et-terríbile nómen-éius : * inítium-sapiéntiae tímor-Dómini.
Intelléctus-bónus ómnibus-faciéntibus-éum : * laudátio-éius mánet-in-saéculum-saéculi.

100. Canticum B. Mariae Virginis. *Luc. 1.*

Magníficat * ánima-méa Dóminum.
Et-exsultávit spíritus-méus * in-Déo salutári-méo.
Quia-respéxit-humilitátem ancíllae-súae : * ecce-enim-ex-hoc beátam-me-dícent ómnes-generatiónes.
Quia-fécit-míhi-mágna, qui-pótens-est : * et-sánctum nómen-éius.
Et-misericórdia-éius a-progénie-in-progénies * timéntibus-éum.
Fécit-poténtiam in-bráchio-súo : * dispérsit-supérbos ménte-córdis-sui.
Depósuit-poténtes de-séde, * et-exaltávit-húmiles.
Esuriéntes implévit-bónis : * et-dívites dimísit-inánes.
Suscépit-Israel púerum-súum, * recordátus misericórdiae-súae.
Sicut-locútus-est ad-pátres nóstros, * Abraham ét-sémini-éius in-saécula.

DEUXIÈME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Tonalité grégorienne.

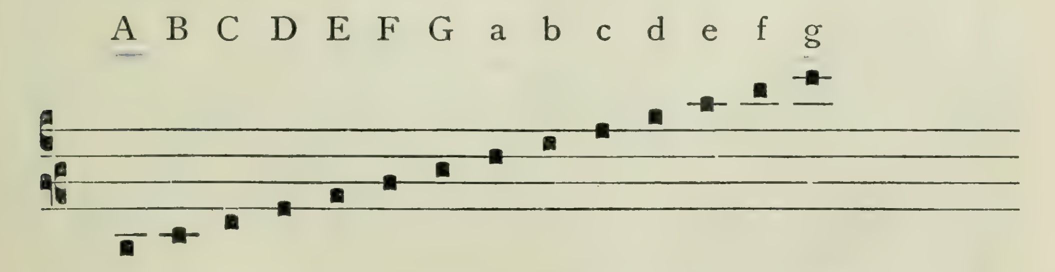
Son importance. — Gamme fondamentale. — Eléments constitutifs du ton. — Extension mélodique. — Tons et demi-tons. — Toniques. — Dominantes : leur importance. — Tableau complet. — Tonique et dominante de chaque mode. — Tons transposés : mixtes. — Modulations : changements de mode. — La modulation grégorienne est riche et mixte. — Exercices.

101. — La connaissance des modes est d'une importance souveraine en chant grégorien aussi bien qu'en musique.

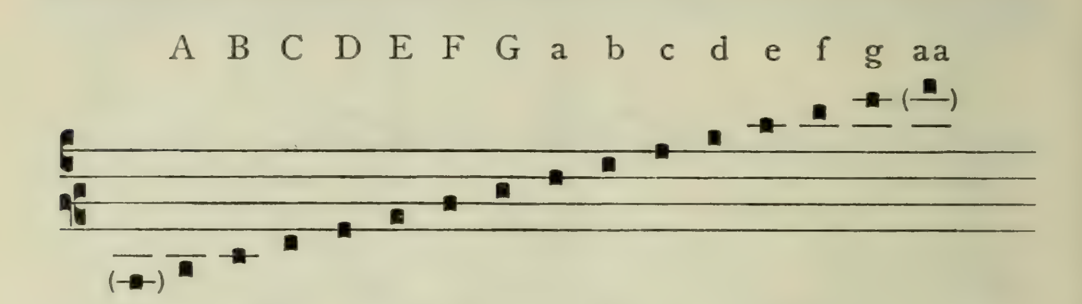
Aujourd'hui surtout qu'on revient à la modalité antique, afin de procurer plus de variété aux compositions modernes et de donner un caractère plus religieux à celles qui sont particulièrement destinées au culte, il est nécessaire de définir en termes très précis en quoi consiste la tonalité grégorienne.

Nous n'en étudierons la théorie qu'autant que sa connaissance importe à la pratique, restant ainsi dans le cadre didactique qui convient à une méthode.

102. — Il faut rappeler d'abord que la gamme diatonique, seule en usage dans le chant grégorien, est tirée de l'échelle suivante :



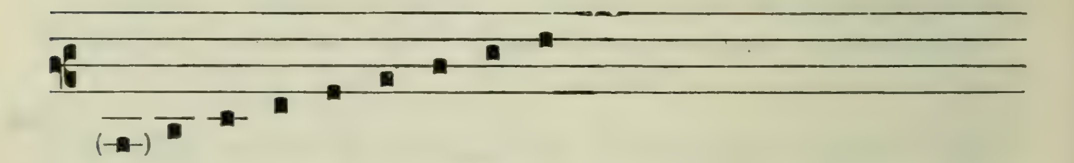
à laquelle les anciens ajoutaient, comme complément deux notes extrêmes :



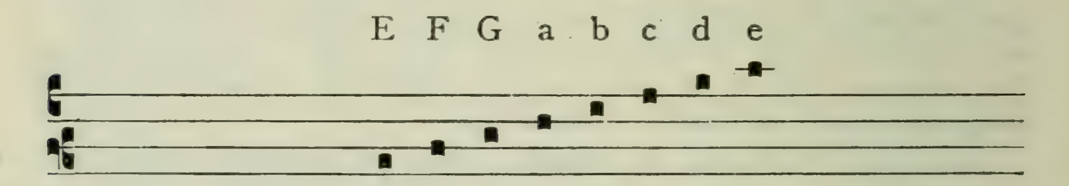
103. — Tous les degrés de cette échelle s'emploient en chant grégorien, bien qu'individuellement les mélodies n'en embrassent jamais tout l'ensemble.

Les unes parcourent l'octave inférieure :

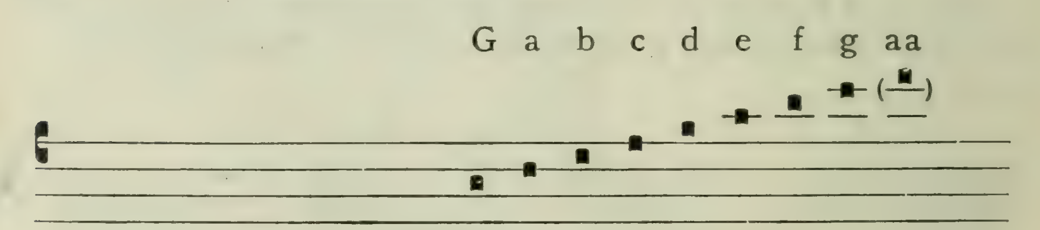
A B C D E F G a



d'autres l'octave centrale :



d'autres enfin l'octave supérieure :



Ces fractions de l'ancienne échelle des sons, dans lesquelles les mélodies grégoriennes se meuvent et dont elles reçoivent le caractère particulier et la physionomie propre qui les distinguent parfaitement les unes des autres, constituent le *premier élément* de la tonalité dans l'art grégorien.

104. — Le *second élément* résulte de la disposition différente des tons et des demi-tons dans chaque fraction de l'échelle fondamentale :



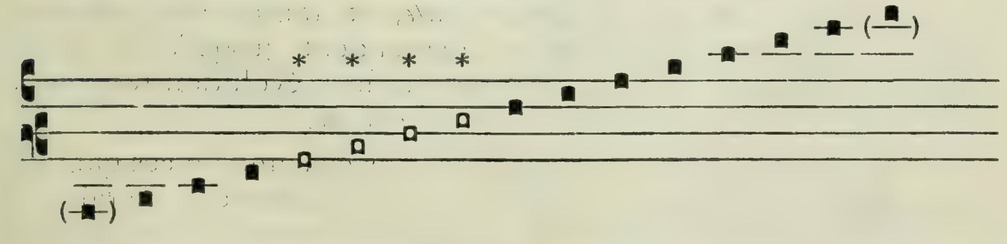
105. — A ces deux premiers éléments nous devons en ajouter deux autres auxquels les anciens donnaient une grande importance et qui, en réalité, sont comme le principe synthétique et vivifiant de toute tonalité.

Ces éléments sont : la fondamentale ou *tonique* et la *dominante.*

106. — La *tonique* est cette note par laquelle une mélodie peut commencer de préférence, mais sur laquelle elle doit nécessairement terminer.

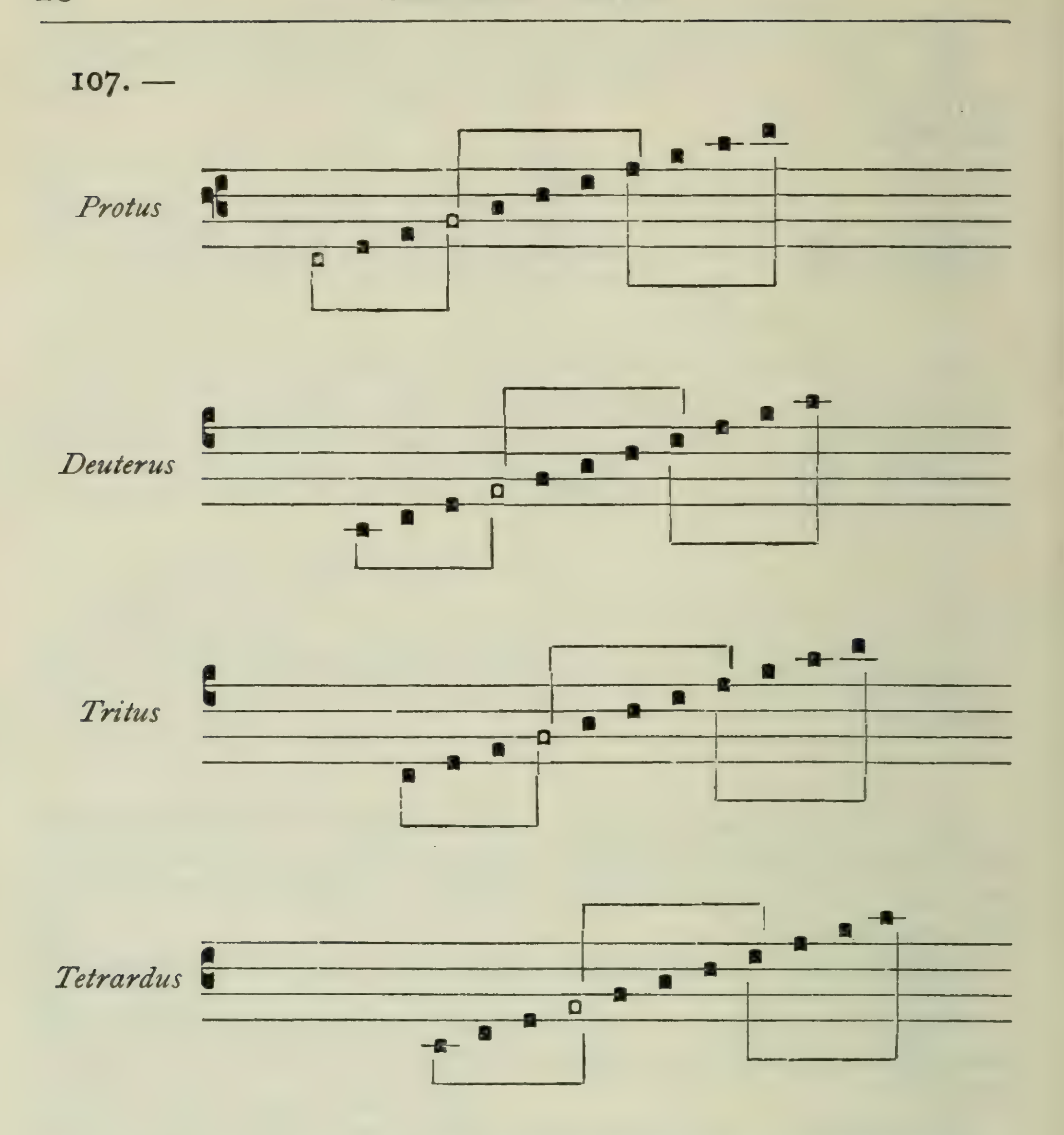
Quatre notes ont été adoptées, depuis des siècles, pour remplir l'office de toniques. Ce sont les notes centrales : *ré*, *mi*, *fa*, *sol.*

Il n'y aurait donc eu primitivement que quatre tons.



Autour de chaque tonique on a établi une échelle modale de onze notes ainsi réparties : sur la tonique, une *quinte* et une *quarte*, sous la tonique, une *quarte* seulement.

107. —



108. — L'étendue de ces échelles modales est telle que les mélodies la parcourent rarement dans son ensemble : tantôt elles se renferment dans la *quinte centrale*, et tantôt elles montent jusqu'à la *quarte supérieure* ou descendent jusqu'à la *quarte inférieure ;* et cependant, quelle que soit leur évolution respective, toutes terminent par la même note, la *tonique.*

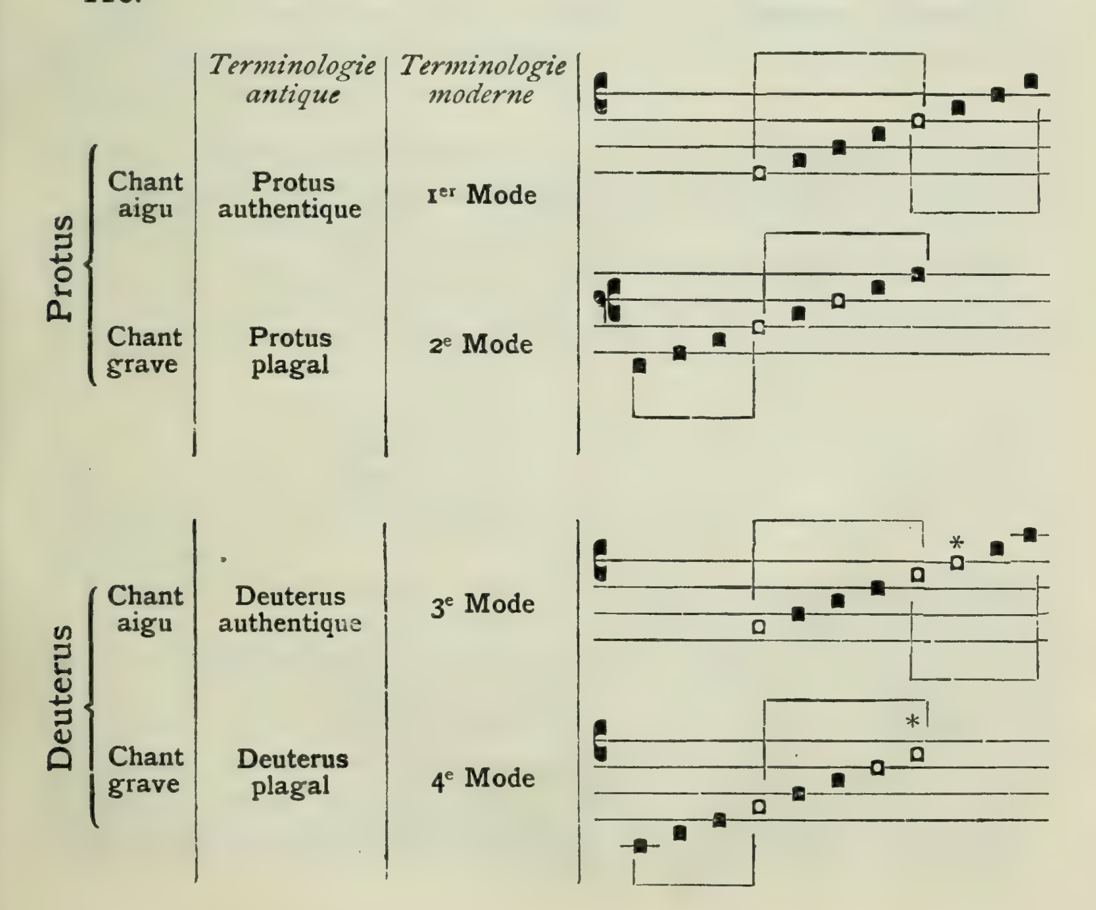
Il faut conclure de là à la présence dans chacune de ces gammes d'une seconde note qui, sans avoir la prépondérance souveraine de la tonique, exerce à côté d'elle une action assez puissante pour devenir elle-même un centre d'attraction autour duquel gravitent volontiers les mélodies. Cette note, c'est la *dominante.* On ne saurait mieux la définir et en souligner l'importance.

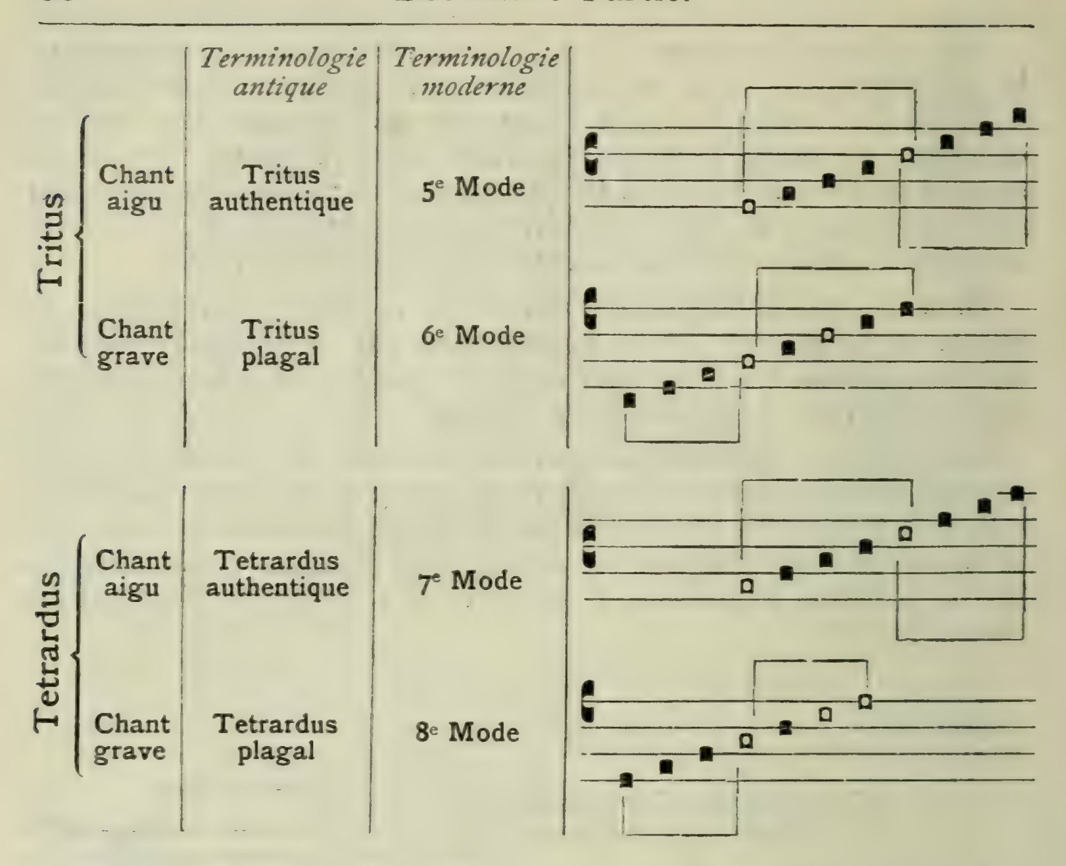
109. — Ayant reconnu l'effet de deux *dominantes distinctes* dans la tendance qui porte les mélodies soit en haut soit en bas de l'échelle, les anciens eurent la pensée de partager les échelles ci-dessus en deux gammes de huit notes chacune. Ces deux nouvelles gammes eurent la *tonique* commune, mais se distinguèrent par la *dominante* et par *la disposition différente des notes.* Ces notes forment ensemble une *quinte* et une *quarte* consécutives.

Dans la première gamme qui porte le nom d'*authentique*, la quinte et la quarte furent superposées sur la tonique; dans la seconde gamme qui s'appela *plagale*, la quinte resta sur la tonique, mais la quarte vint se placer au-dessous.

Les échelles primitives étant au nombre de quatre, après le partage de chacune d'elles en deux gammes il y eut désormais huit tons grégoriens divisés en quatre tons *authentiques* ou *primitifs* et en quatre tons *plagaux* ou *dérivés.* Les premiers sont désignés par les chiffres impairs 1, 3, 5, 7, et les seconds par les chiffres pairs 2, 4, 6, 8.

110. —





		Terminologie antique	*Terminologie moderne*
Tritus	Chant aigu	Tritus authentique	5e Mode
	Chant grave	Tritus plagal	6e Mode
Tetrardus	Chant aigu	Tetrardus authentique	7e Mode
	Chant grave	Tetrardus plagal	8e Mode

111. — Les tons se distinguent par leur *tonique*, par leur *dominante* et par leur *ambitus* ou l'étendue de leurs notes.

112. — *Tonique* ou finale *ré* { Premier mode. Deuxième mode.

— *mi* { Troisième mode. Quatrième mode.

— *fa* { Cinquième mode. Sixième mode.

— *sol* { Septième mode. Huitième mode.

113. — *Dominante.* Dans les modes authentiques elle est à la *quinte* au-dessus de la tonique.

On excepte le troisième mode, dans lequel la dominante a passé insensiblement du *si* au *do*, à cause de l'instabilité du *si* (♮ ou ♭) et de l'attraction que le degré supérieur exerce sur lui. Cependant, dans l'intérieur des pièces, le *si* joue souvent le rôle de dominante.

Les modes plagaux ont la *dominante* trois degrés au-dessous de celle de leur authentique correspondant, excepté le huitième mode qui se trouve dans le cas du troisième.

114. *Dominante.*	Premier mode, *la.* Deuxième mode, *fa.*	Troisième mode, *(si) do.* Quatrième mode, *la.*
	Cinquième mode, *do.* Sixième mode, *la.*	Septième mode, *ré.* Huitième mode, *(si) do.*

115. — L'*ambitus* ou l'étendue de chaque mode se voit parfaitement dans le tableau ci-dessus de leurs échelles.

116. — Les mélodies ne sont pas tenues à se mouvoir rigoureusement dans les limites étroites de leur octave modale; elles peuvent en franchir passagèrement d'un degré les points extrêmes sans que l'*ambitus* soit modifié pour si peu.

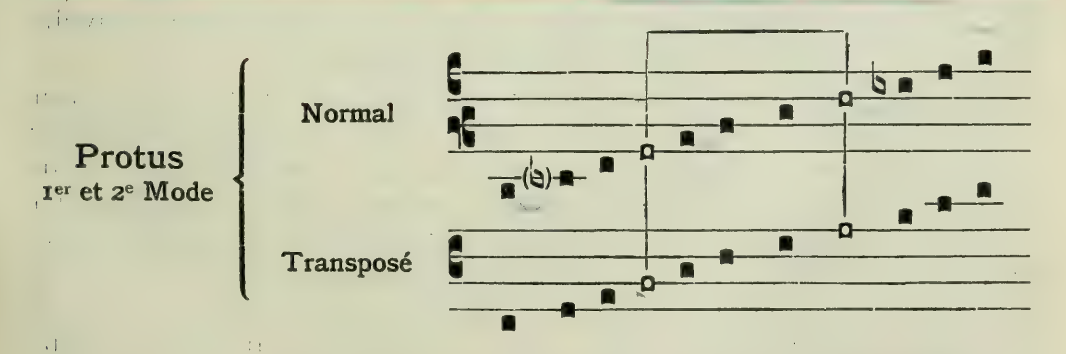
117. — Au sujet du degré inférieur avoisinant la tonique, il faut rappeler que les anciens avaient horreur, à cause de sa mièvrerie [1], de la note que les modernes appellent la *sensible.*

C'est pourquoi, dans les cadences finales des cinquième et sixième modes, ils n'amenaient jamais le *fa* par le *mi;* ils préféraient y arriver par les notes supérieures [2], ou en faisant entendre la tierce inférieure *ré* [3].

118. — Les modes sont appelés *mixtes* quand ils embrassent les onze degrés de l'échelle primitive, parce que, dans ce cas, ils réunissent ensemble le *plagal* et l'*authentique.*

119. — *Modes transposés* (?)

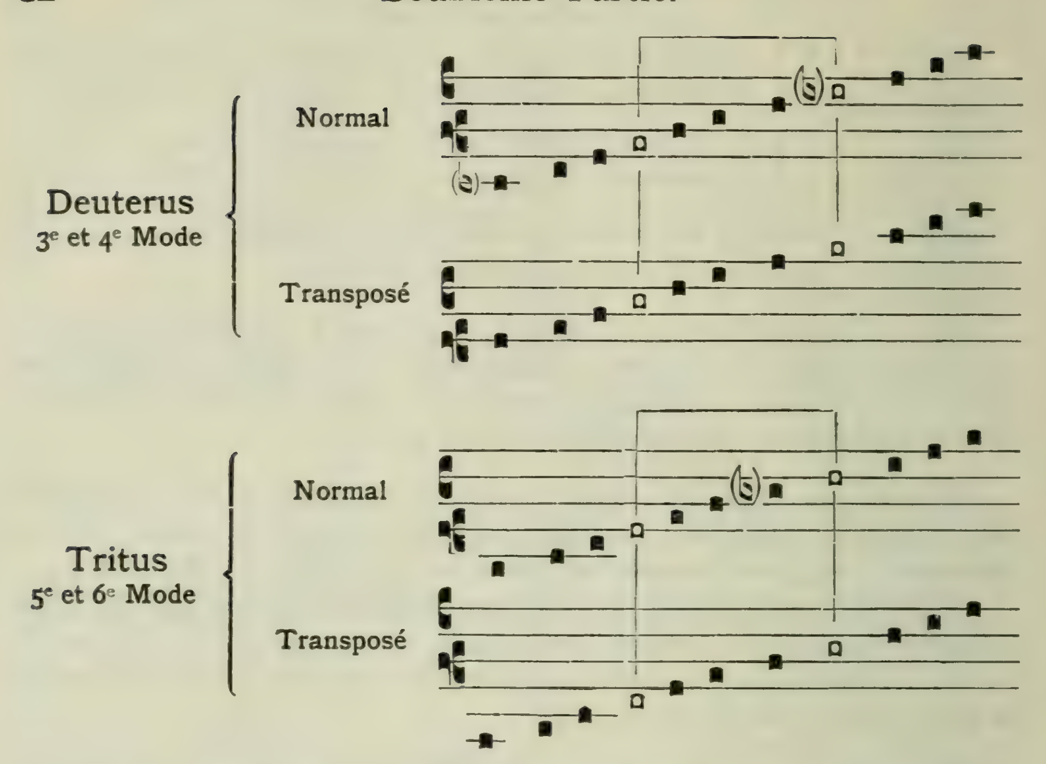
Il est des mélodies qui terminent par les notes *la, si* ♮ *do,* c'est-à-dire par celles qui font suite aux quatre notes, *ré, mi, fa, sol,* les seules que nous avons données comme toniques. Ces tonalités équivalant respectivement aux trois premières, *Protus* (1er et 2e), *Deuterus* (3e et 4e) et *Tritus* (5e et 6e), si on en bémolise le *si,* v. gr. :



[1] *Propter subiectam semitonii imperfectionem.* G. d'Arezzo. — Gerbert. *Script.*, II. p. 13.

[2] Voir le *Pange lingua* espagnol au chap. VI (IIe partie).

[3] Le graduel *Constitues eos* en offre un exemple au mot *filii.*



certains les ont considérées comme de *pures transpositions.* Nous ne saurions partager ce sentiment.

120. — On range aussi dans le quatrième mode *transposé*(?) quelques antiennes telles que *Laeva ejus, In odorem,* bien qu'en réalité leur mélodie soit écrite dans une gamme toute différente de la gamme normale de ce ton.

121. — *Modulations.*

Nous avons précédemment attiré l'attention sur l'influence que la *dominante* exerce dans toute tonalité. En voici une nouvelle preuve. Elle nous est fournie par les *modulations.*

En chant grégorien comme en musique, moduler c'est passer d'un ton dans un autre. Mais tandis qu'en musique l'harmonie prête aux modulations des moyens variés et puissants, en chant grégorien la mélodie doit les réaliser par ses seules ressources. Et cependant aucun genre musical n'est *plus riche en modulations* que le chant grégorien. Il n'y a qu'à examiner une pièce tant soit peu importante du *Graduel* pour s'en convaincre. A chaque pas la mélodie module. Elle va d'un ton à un autre, sans effort, naturellement et avec un art consommé.

Or, quel est le principe de ces oscillations modales presque continuelles, auxquelles les mélodies grégoriennes doivent en partie leur variété et leur charme? L'entrée en scène, à tour de rôle, de

nouvelles dominantes étrangères à la tonalité de la pièce. Chacune, réclamant la *cadence* et la *tonique* qui lui sont propres, détermine une *modulation.* Ainsi le veut la loi de l'attraction des sons.

Combien les artistes délicats de l'âge d'or du chant grégorien ont connu cette loi et ont su, avec des moyens très restreints, en tirer habilement parti, c'est ce que les deux exemples suivants vont nous révéler.



Cette mélodie est du huitième mode. Elle y entre résolument par un vif élan vers le *do* qui en est la dominante et qui, répétée jusqu'à cinq fois, détermine une première cadence à la tonique *sol.* Mais la mélodie ne reste pas longtemps dans cette tonalité. Bientôt le *si* apparaît, supplante le *do* et amène une nouvelle cadence en *mi.* Quoique le *si* ait été autrefois dominante commune aux troisième et huitième modes et qu'il le soit encore quelquefois à l'intérieur des pièces, ici il est plutôt, passagèrement, dominante du troisième mode, puisqu'il appelle sa fondamentale *mi.* Et il est dominante du *Deuterus* dans ses deux formes : de l'authentique à *iam non moritur* et du plagal à *alleluia,* malgré la prédominance du *la* sur ce dernier mot.

Le *la* qui domine encore dans l'incise suivante à laquelle il sert de cadence, n'empêche pas le *Deuterus* de se maintenir jusque sur le mot *ultra.* La cadence en *la* elle-même, propre cependant aux tournures mélodiques du deuxième ton transposé, ne s'y oppose pas. Quant aux incises *non dominabitur, alleluia,* il n'est pas douteux, avec leur cadence en *si,* qu'elles appartiennent au quatrième mode transposé.

Après ces excursions dans des tonalités différentes, la mélodie termine, comme elle a commencé, par le huitième mode. Elle y revient naturellement, en passant par la dominante *do* qu'elle fait

entendre discrètement deux fois, et d'où, de note en note, elle descend insensiblement jusqu'à la tonique qui lui procure son repos final.

123. — Le second exemple donne lieu à des considérations analogues.



Jusqu'à *fecit eum* la dominante et la tonique sont celles du premier mode auquel la pièce est attribuée. A partir de *ut sit illi* une modulation se produit : le *do* devient dominante et le *la* tonique. Nous avons ainsi sur *dignitas* une vraie cadence du deuxième mode transposé, qui fait rime avec celle plus importante du mot *pacis*. La mélodie reprend ensuite sa marche par sa note initiale, monte à la quinte qui redevient sa dominante, et enfin redescend vers sa fondamentale, terminant majestueusement son évolution dans le ton par lequel elle l'a commencée.

124. — Ce qui a été dit jusqu'ici de la tonalité grégorienne en a suffisamment révélé la richesse : elle fournit au chant liturgique de nombreux moyens pour varier à l'infini ses compositions et pour traduire merveilleusement toute sorte de sentiments élevés.

Inflexible dans la succession naturelle de ses intervalles, elle donne de plus aux mélodies un caractère de majesté et de sainteté en rapport avec la majesté et la sainteté de la maison de Dieu.

« Le chant sacré, dit avec raison Dom Mocquereau, s'adresse à la partie supérieure de l'âme. Sa beauté, sa noblesse proviennent de ce qu'il n'emprunte rien, ou le moins possible, au monde des sens ; s'il passe par eux, ce n'est pas à eux qu'il s'adresse. Rien pour les passions, rien pour l'imagination. Il peut traduire des vérités terribles, exprimer des sentiments énergiques sans sortir de sa sobriété, de sa pureté, de sa simplicité.

La musique moderne peut être — elle ne l'est pas toujours, je le sais, — elle peut être la voix des passions violentes ou grossières et les faire naître; on ne peut abuser ainsi de notre mélodie; toujours elle est saine, chaste, sereine et sans action sur les nerfs; elle ne se sert pas plus du monde inférieur qu'elle n'y ramène.

Avec sa tonalité franche, avec cette absence totale de successions chromatiques qui représentent par les demi-tons les choses incomplètes, on dirait qu'elle ne peut exprimer que la beauté parfaite, la vérité pure : *est, est, non, non.* L'oreille habituée à son incomparable franchise ne peut plus sentir ces airs mous, imprégnés de sensualisme jusqu'à ce qui devrait être l'expression de l'amour divin. Il y a quelque chose d'angélique dans l'inflexibilité de sa gamme qui ne souffre aucune altération » [1].

Ainsi parle quiconque est arrivé, par l'étude et la pratique constante du chant grégorien, à se pénétrer de son esprit.

Les exercices suivants ont pour objet d'initier l'élève à la connaissance des formes mélodiques propres à chaque tonalité. Le maître pourra multiplier ces exercices en choisissant, dans les livres de chant, des mélodies typiques et faciles à comprendre.

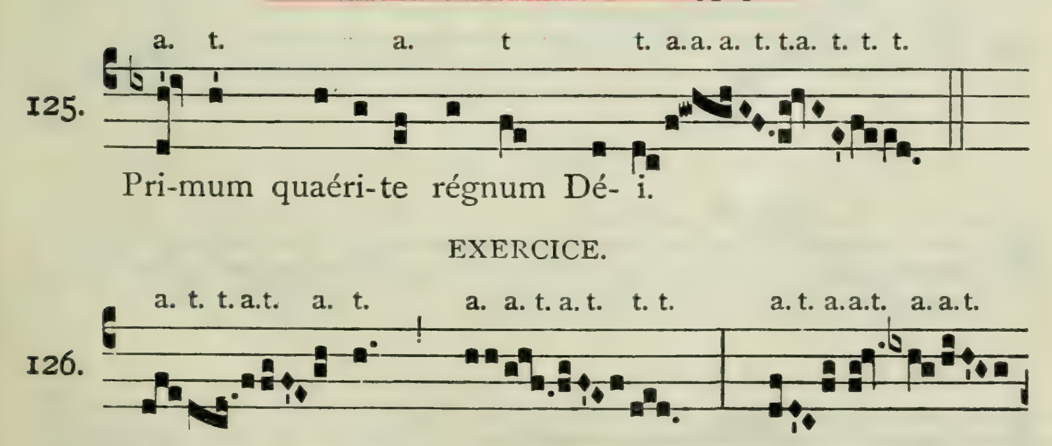
Chaque leçon sera, pour le professeur, une occasion de faire repasser tout ce qui a été vu jusqu'à présent. Il interrogera sur les intervalles, les modes, la tonique, la dominante, les gammes, etc., etc.

On solfiera d'abord les exercices, ensuite on les vocalisera dans la forme que le maître jugera la meilleure.

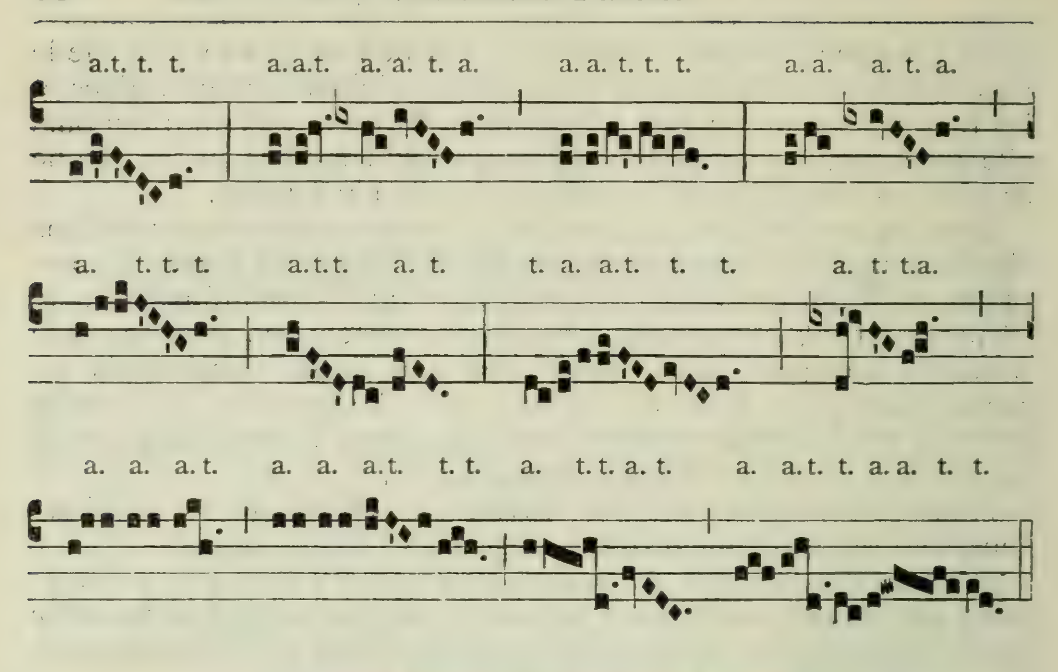
Soit qu'il les solfie, soit qu'il les vocalise, l'élève en accompagnera de la main les combinaisons rythmiques, comme il l'a déjà fait aux leçons précédentes et sans qu'il soit pour le moment nécessaire de procéder à l'étude approfondie du rythme.

Nous lui facilitons la tâche en lui indiquant les arsis et les thesis.

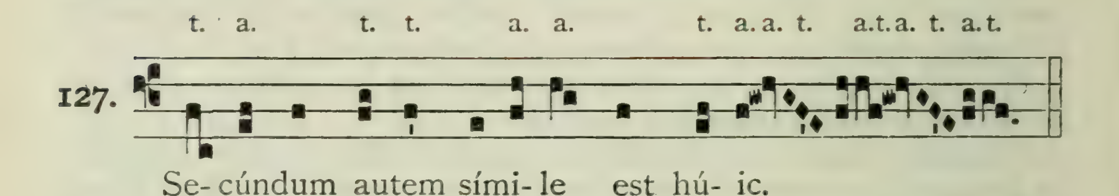
Premier Mode. = *Mélodie typique.*



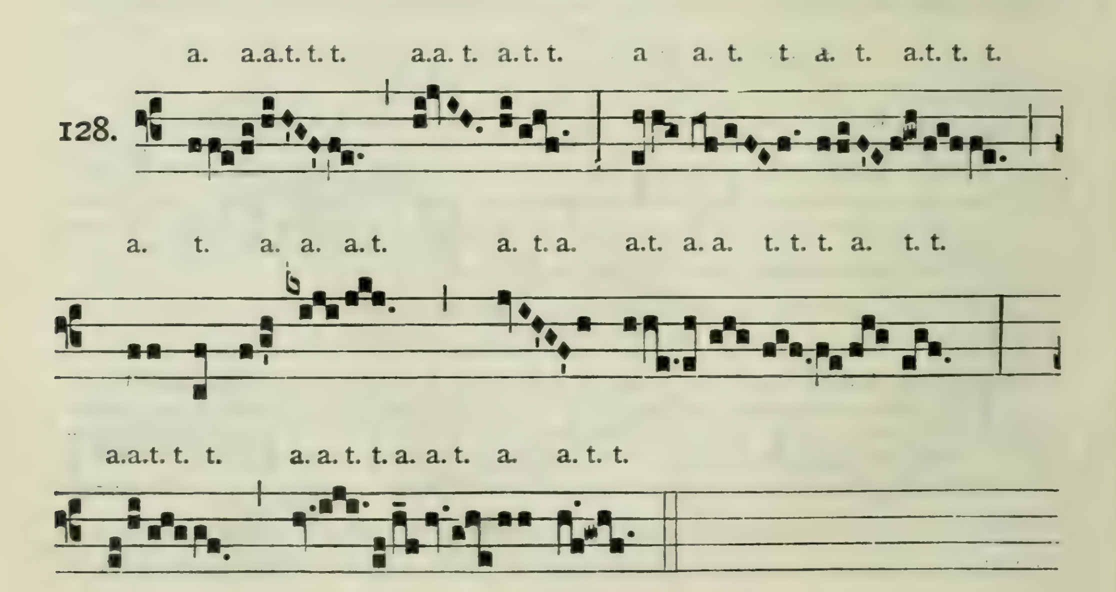
[1] L'Art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères. — Solesmes, 1896.



Second Mode. = *Mélodie typique.*



EXERCICE.



Troisième Mode. = *Mélodie typique.*

a. t. a. t. a. t. t. a.a. t. t. a. t. t.t.

129.

Térti- a dí- es est quod haec fácta sunt.

EXERCICE.

a. t. a. t. a. a.t. a. t. t. a.a. t. a. t. t.

130.

a. a.a.t. a.t. a. t. a. t. a. t. t. a. t. t.a.a. t. t. a. t.

a.a. t. a. a. t.a. t. a. t. a. t.t. t.

Quatrième Mode. = *Mélodie typique.*

a. t. t. a. a. a. t. a. a. t. a.a. t. t.

131.

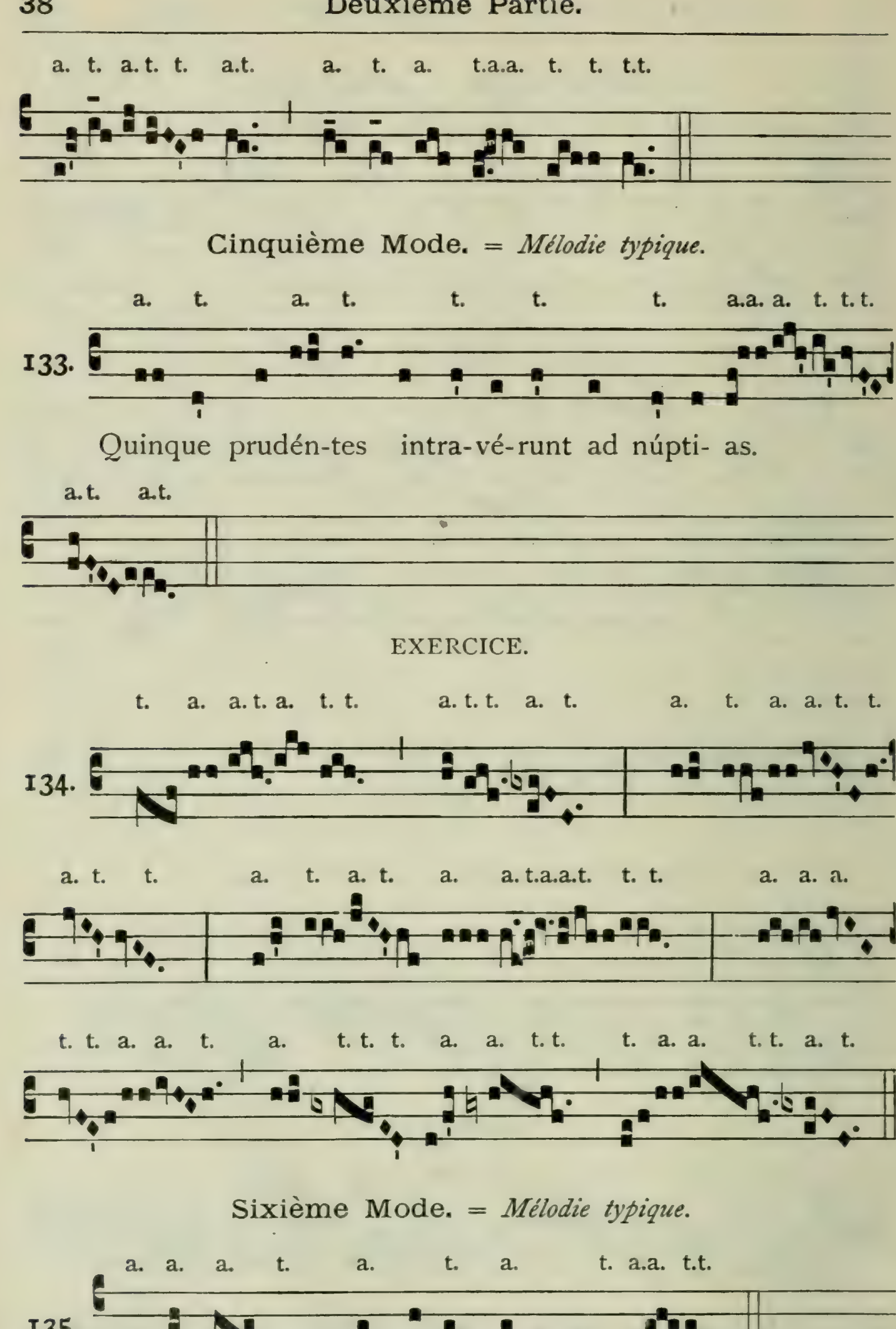
Quár-ta vi-gí- li- a vé-nit ad é- os.

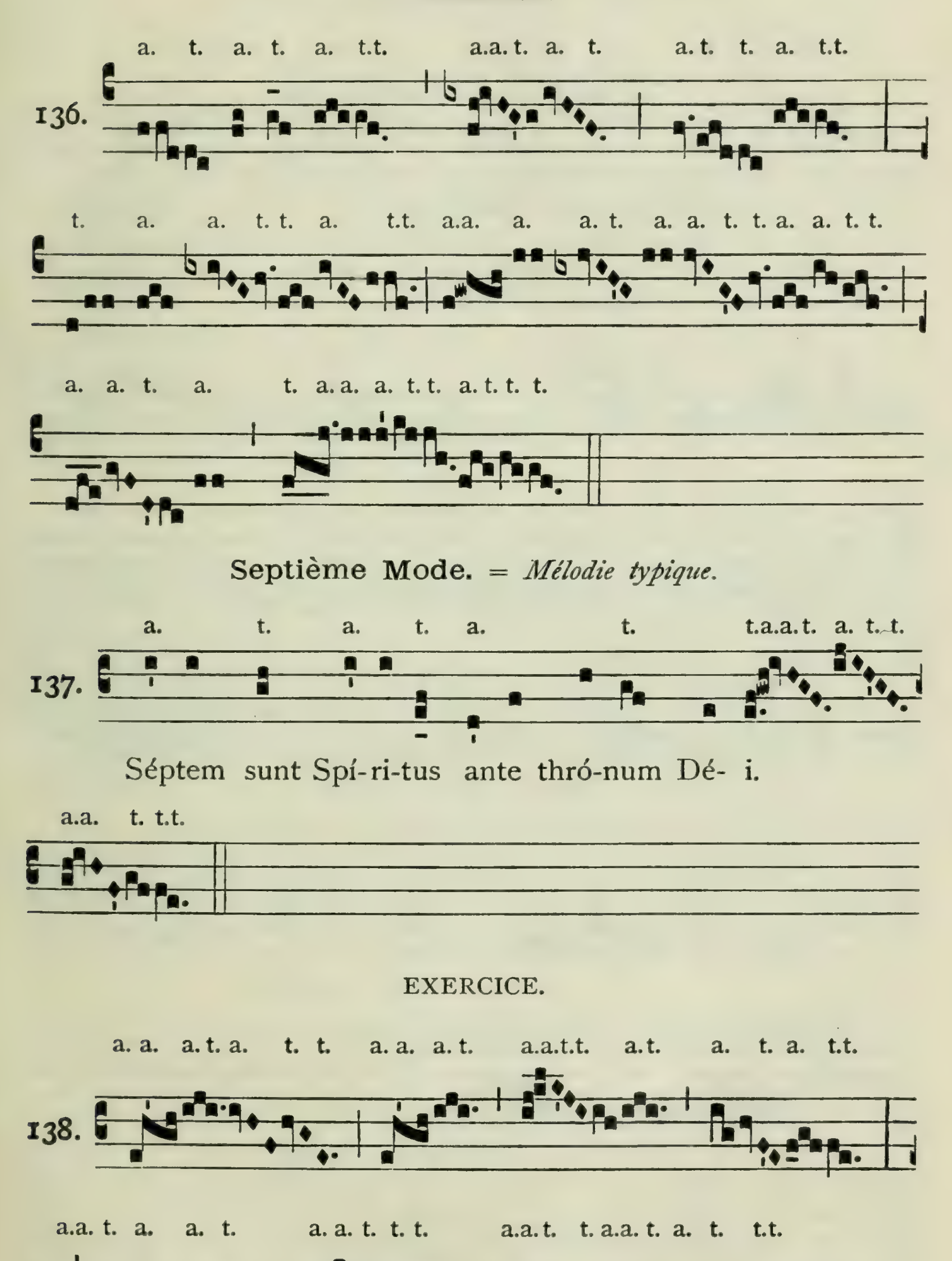
EXERCICE.

a. t. t. a. a. a. t. a. t. a. a. t. a.a. a.t. t.

132.

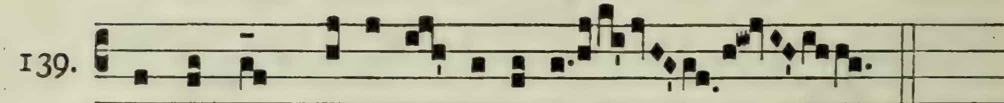
a. t. a. t. t. a.a. t. a.a.a.t. t. a. a. t. t. a. a. t. a. t. t.


a. t. a. t. t. a.t. a. t. a. t.a.a. t. t. t.t.
Cinquième Mode. = Mélodie typique.
a. t. a. t. t. t. t. a.a. a. t. t. t.
133.
Quinque prudén-tes intra-vé-runt ad núpti- as.
a.t. a.t.
EXERCICE.
t. a. a. t. a. t. t. a. t. t. a. t. a. t. a. a. t. t.
134.
a. t. t. a. t. a. t. a. a. t.a.a.t. t. t. a. a. a.
t. t. a. a. t. a. t. t. t. a. a. t. t. t. a. a. t. t. a. t.
Sixième Mode. = Mélodie typique.
a. a. a. t. a. t. a. t. a.a. t.t.
135.
Séxta hó- ra sé-dit su-per pu-té- um.


EXERCICE.
a. t. a. t. a. t.t. a.a. t. a. t. a. t. t. a. t.t.
136.
t. a. a. t. t. a. t.t. a.a. a. a. t. a. a. t. t. a. a. t. t.
a. a. t. a. t. a. a. a. t. t. a. t. t. t.
Septième Mode. = *Mélodie typique.*
a. t. a. t. a. t. t.a.a.t. a. t. t.
137.
Séptem sunt Spí-ri-tus ante thró-num Dé- i.
a.a. t. t.t.
EXERCICE.
a. a. a. t. a. t. t. a. a. a. t. a.a.t.t. a.t. a. t. a. t.t.
138.
a.a. t. a. a. t. a. a. t. t. t. a.a. t. t. a.a. t. a. t. t.t.

Huitième Mode. = *Mélodie typique.*

a. a. t. a. a. t. t. t. a.t. t. t. t. a. a. t. t. t.

139. 

Octo sunt be- a-ti- tú-di-nes.

EXERCICE.

140.

a. t. a. t. a.a.t. t. a. t. t. a. t. t. a. t. t. t.

a. t. t. a. t. t. a. a.t. t. t. a. a. t. a.t. a. a.

t. a. t. t. t. a. a. t. t.t. a. t. t. a. t. a.a. a. t. a.

a. t. t.t. a. a. t. t.t. a.a.a. t. a. a. t. t. t.

a. a. t. t. a.t. t. t. a. a. t.t. t.

CHAPITRE II.

Chant des Psaumes.

Leur Tonalité. — Psalmodie. — Parties dont se compose un verset. — Tableau des huit tons. — La dominante et la finale. — Manière d'adapter le texte. — Cadences fixes : cadences variables. — Cadences à un accent : cadences à deux accents. — Règle unique. — Intonation : teneur : flexe : médiante : terminaison. — Tonus peregrinus. — Médiantes solennelles. — Tonus « in directum ». — Remarque. — Du diapason.

Afin de grouper ensemble et de compléter les unes par les autres les notions concernant la tonalité grégorienne, nous donnons ici le chapitre de la psalmodie.

141. — Le chant des psaumes a toujours été étroitement uni à celui des antiennes qu'on répétait à la fin de chacun d'eux et qu'on intercalait même entre leurs versets. Mais comme, selon le sens du texte ou le goût de l'artiste, les antiennes furent écrites indistinctement dans les huit modes que nous venons d'étudier, on dut, pour la bonne harmonie de l'ensemble, composer pour le chant des psaumes autant de formules musicales qu'il y a de tons.

142. — La *psalmodie* est le chant des psaumes et des cantiques de l'Église.

143. — Les psaumes se divisent en versets et les versets en deux parties ou hémistiches, séparés dans les livres liturgiques par un astérisque (*); v. gr. :

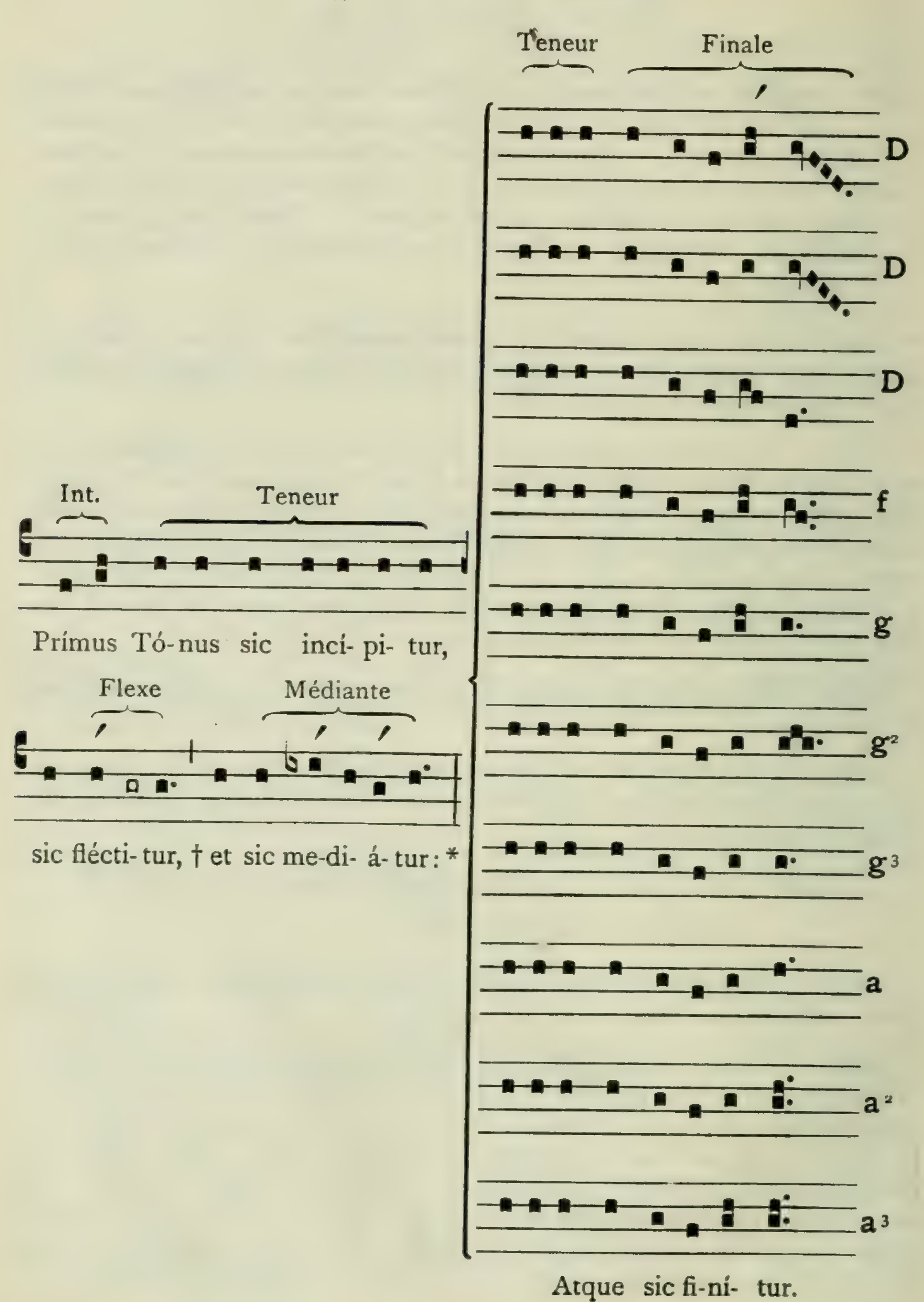
1. Dixit Dominus Domino meo : *
2. Sede a dextris meis.

144. — Quelques versets présentent une subdivision supplémentaire indiquée par une †.

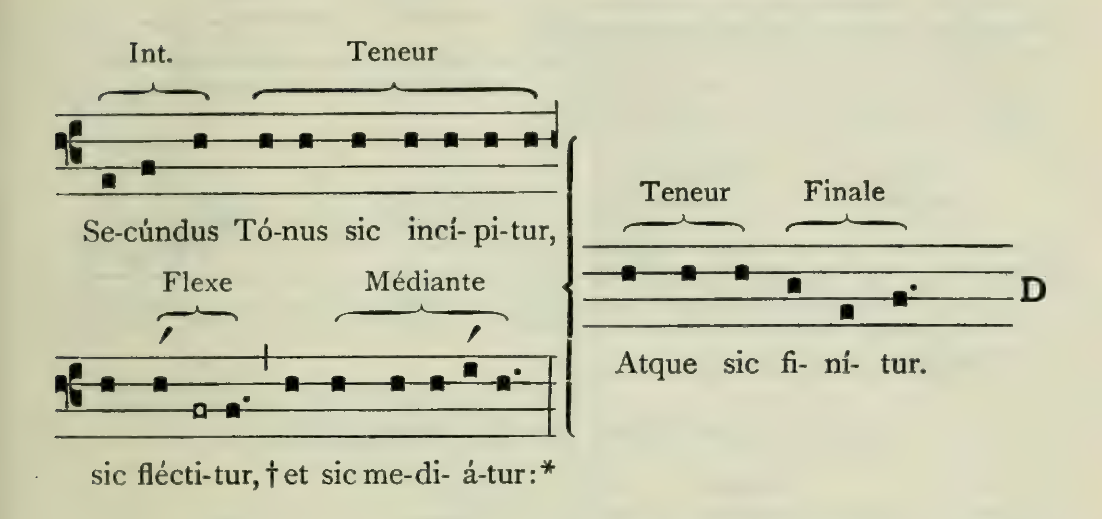
145. — Dans toute formule psalmodique complète, il faut distinguer : *a*) l'*intonation (initium, inchoatio); b*) la *teneur* ou dominante, et *c*) les cadences au nombre de deux : la première partage le verset par le milieu et s'appelle pour cela *médiante (mediatio);* la seconde termine le verset et reçoit le nom de *terminaison* ou cadence finale. Entre la *teneur* et la *médiante* se place la petite cadence appelée *flexe* †. Elle n'est employée que lorsque la longueur des versets et le sens du texte la réclament.

146. — Voici les formules psalmodiques complètes d'après l'Edition vaticane.

147. — Premier Mode.



148. — Second Mode.



149. — Troisième Mode.

Int. Teneur

Tér-ti- us Tó-nus sic incí- pi- tur,

Flexe Médiante

sic flécti-tur, † et sic me-di- á- tur: *

Teneur Finale

b

a

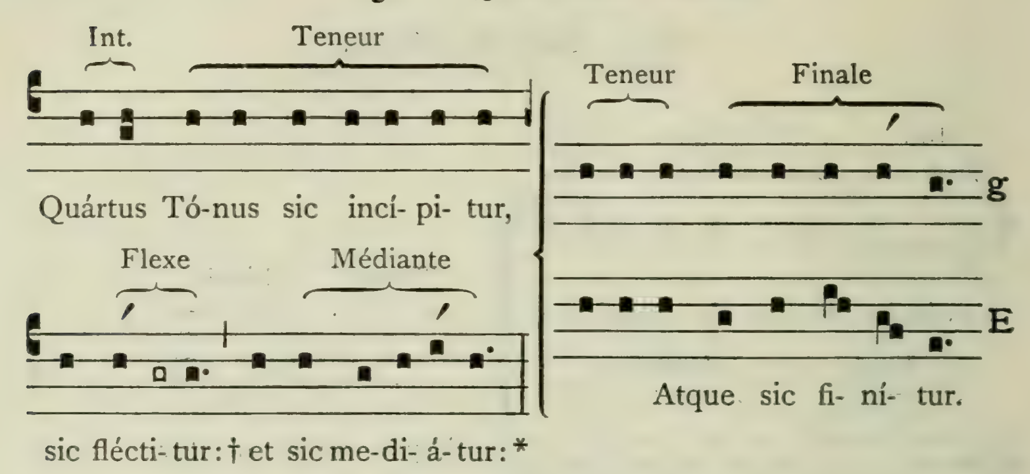
a^2

g

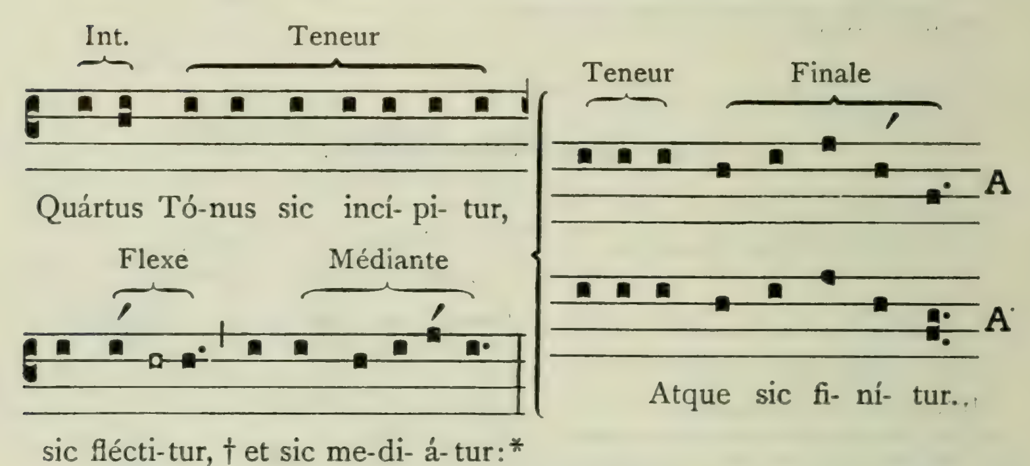
g^2

Atque sic fi-ní- tur.

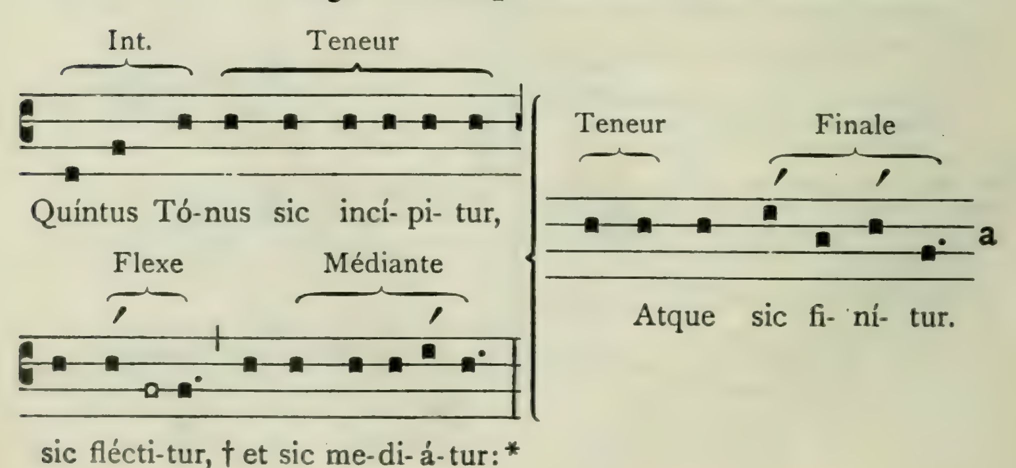
150. — Quatrième Mode.



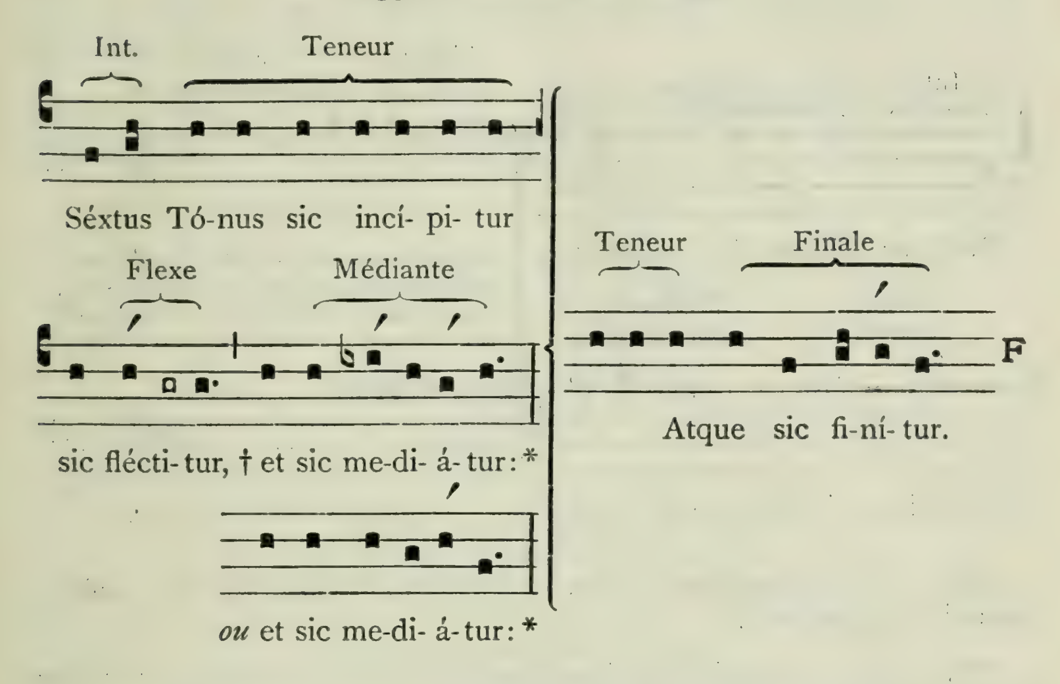
151. — Quatrième Mode, dominante *ré*.



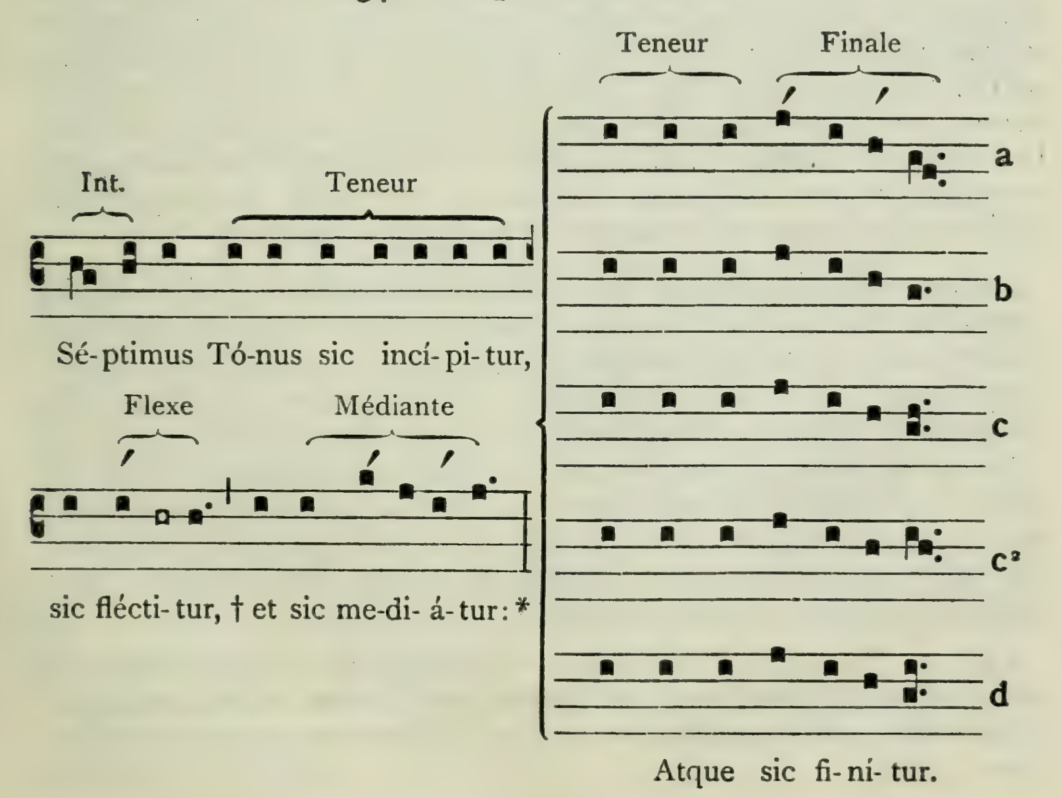
152. — Cinquième Mode.



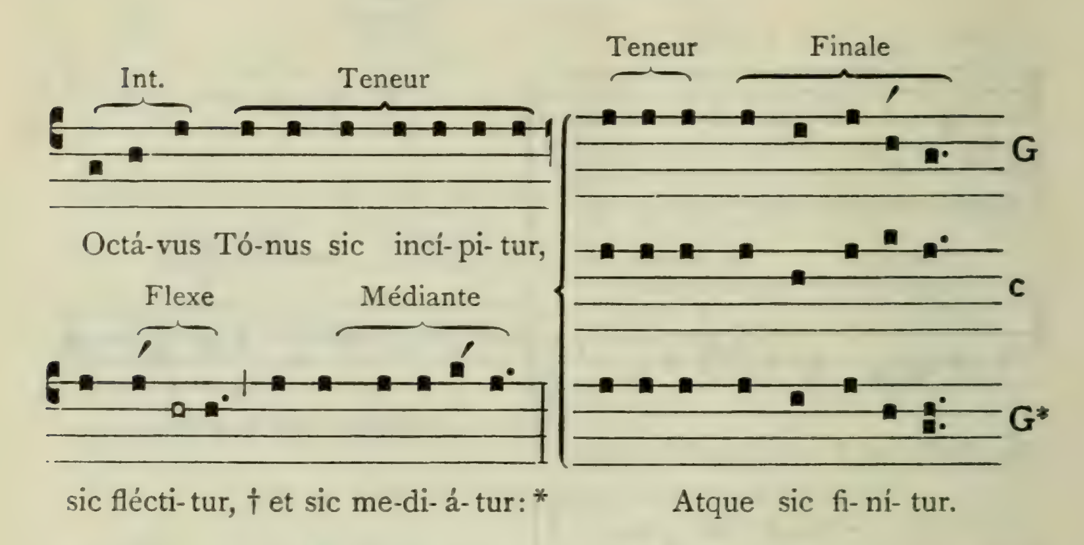
153. — Sixième Mode.



154. — Septième Mode.



155. — Huitième Mode.



156. — La *dominante* d'un psaume est celle du ton même auquel il appartient.

157. — Les formules psalmodiques des 1er, 3me, 4me, 7me et 8me tons sont en possession de plusieurs cadences finales. Elles ont été composées, moins pour la variété que pour établir, après le dernier verset, un lien plus étroit entre psaume et antienne qui ne font qu'un. On n'est donc pas libre de prendre la première cadence venue, mais il faut adopter celle qui, musicalement, ramène mieux la reprise de l'antienne. L'application de cette règle ne souffre, en pratique, aucune difficulté, les livres de chant accompagnant toujours l'antienne de la cadence finale qu'elle réclame.

158. — Savoir adapter les différentes formules psalmodiques aux différents versets de chaque psaume, c'est tout le secret de la psalmodie. Un mode d'adaptation est donc nécessaire, et il devra être d'autant plus précis, simple et uniforme, que tout le peuple chrétien est appelé à prendre part au chant des psaumes.

Ce mode existe. La plus pure tradition grégorienne nous l'a légué et l'École de Solesmes nous l'a rendu. En même temps qu'il est simple et pratique, il est le plus rationnel et le plus conforme aux principes qui, dans le chant, président aux relations que paroles et musique ont entre elles.

159. — Ce mode d'adaptation comprend une règle unique et très simple qui sert, non seulement pour le chant des psaumes, mais encore pour les récitatifs : *oraisons*, *épîtres*, *évangiles*, *prophéties* *leçons*... etc.

160. — Écartons d'abord les formules musicales qui ne souffrent aucune modification, quelle que soit la nature des syllabes qui leur correspondent, v. gr. : l'intonation ou *initium* des psaumes dont il sera bientôt question.

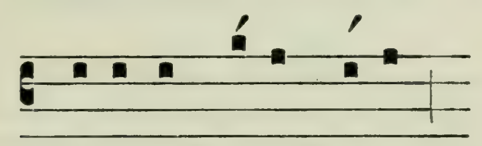
161. — Il y a deux sortes de cadences psalmodiques tant pour la médiante que pour la terminaison;

la cadence à un accent :



Dómi-nus Dé- us mé- us

et celle à deux accents :



Dómi-nus Dé- us mé- us

La première se compose de deux notes et la seconde de quatre.

L'une et l'autre sont basées sur un type syllabique appelé *spondée tonique*, soit un mot de deux syllabes avec accent sur la première.

La cadence à un accent sera simplement spondaïque; celle à deux accents, qui comprend deux spondées, s'appellera dispondaïque.

Ces deux sortes de cadences ont été calquées sur le *spondée* parce que, avec deux syllabes seulement, ce mot fournit la matière d'un rythme complet, et peut-être aussi parce que le type spondaïque est celui qui apparaît le plus souvent au milieu et à la fin des versets.

Tant que le texte ne présente que des spondées, soit un mot de deux syllabes, soit un mot de plusieurs syllabes mais accentué à la pénultième, l'adaptation des syllabes aux notes se fait d'elle-même. Il n'y a qu'à chanter les notes comme elles viennent, et la note accentuée correspond infailliblement avec l'accent du texte.

Il en est tout autrement quand au lieu d'un spondée (mot paroxyton) se présente un dactyle (mot proparoxyton). C'est ici que la difficulté commence et que la *règle unique*, dont nous avons parlé, trouve son application.

Il y a dactyle, à la médiante ou à la terminaison, chaque fois que le dernier accent est suivi de deux svllabes atones. Ex. : *Dóminus súper nos*, *Jerúsalem*.

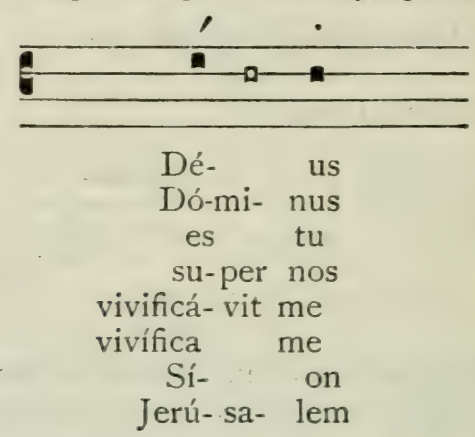
162. — Règle unique.

Elle consiste à transformer le spondée musical en dactyle musical, en anticipant sur l'accent du dactyle tonique la note d'accent et en répétant la note suivante sur la première syllabe postonique. Dans les exemples ci-dessous, qui montrent comment se fait l'opération, cette note est *évidée.*

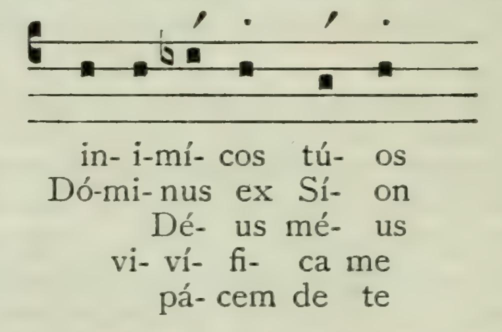
Ainsi le moule musical primitif n'est pas brisé, il n'est qu'élargi et le rythme de la cadence est sauvé.

D'après cette règle toutes les cadences psalmodiques seront spondaïques ou dactyliques et il n'y en aura pas d'autres.

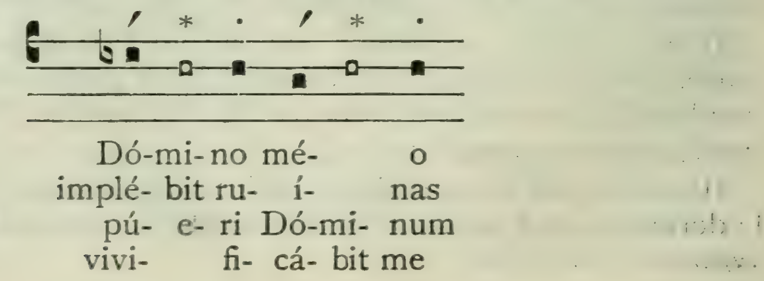
163. — Cadences spondaïques et dactyliques à un accent :



164.— Cadences spondaïques à deux accents :



165. — Cadences spondaïques ou dactyliques à deux accents :

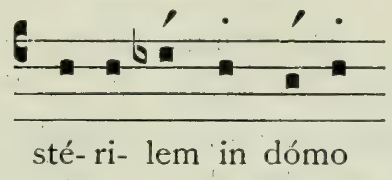


166. — Les cadences ne pouvant être que spondaïques ou dactyliques, toutes les fois qu'il surviendra plus de deux syllabes après l'accent on n'essayera pas de la faire coïncider avec la note accentuée,

1 2 3

sté- ri- lem in dómo

mais on conservera à la cadence musicale sa forme spondaïque *originelle* comme il suit :



Vouloir à tout prix faire concorder la note et la syllabe accentuées quand elles sont trop loin l'une de l'autre, c'est faire éclater le moule musical, qui ne peut contenir tant de syllabes, et détruire le rythme. Le spondée musical, au contraire, sauve et l'accent et le rythme. L'accent de *stérilem*, que le chantre doit marquer au passage, ne venant pas immédiatement avant le *si* bémol mais en étant séparé par une syllabe intermédiaire, ne souffre aucune atteinte, et la cadence musicale garde son rythme en conservant sa forme.

167. — Le mode de psalmodie, que nous exposons avec un peu plus de développement que ne l'a fait l'auteur, ignore complètement les médiantes dites *rompues*. C'est pourquoi sans doute la Méthode espagnole n'en prononce pas même le nom.

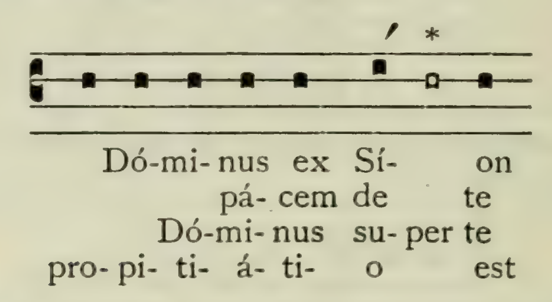
Ces médiantes, inconnues de l'ancienne psalmodie romaine, ne sauraient être appelées « cadences », puisqu'elles sont privées de l'élément essentiel de toute cadence : la *note de repos*. Elles restent suspendues en l'air, sur la note élevée, et il faut attendre la continuation du verset pour que disparaisse l'effet de surprise qu'elles produisent et pour que la psalmodie, un moment égarée, retrouve le chemin qu'elle semblait avoir perdu.

Ajoutons qu'au point de vue pratique les médiantes rompues rendent l'exécution de la psalmodie plus difficile, surtout si, voulant être conséquent avec soi-même, on les faisait dans tous les tons.

C'est tout ce que nous pouvons dire ici d'un genre de médiantes étrangères à notre plan et dont nous ne faisons mention que pour mémoire. Nous avons hâte de terminer ce paragraphe sur les cadences psalmodiques en revenant à la règle unique, simple et

esthétique de la psalmodie romaine et en l'appliquant aux mots hébreux et aux monosyllabes.

Les mots hébreux sont accentués à la manière latine comme quand on lit et comme l'indiquent d'ailleurs les bréviaires et les livres de chant eux-mêmes; les monosyllabes coïncident toujours avec la dernière note de la cadence.



En chantant *propitiátio est*, on fera ressortir l'accent tonique *á* et on évitera de forcer la voix sur la note élevée de la syllabe *o*.

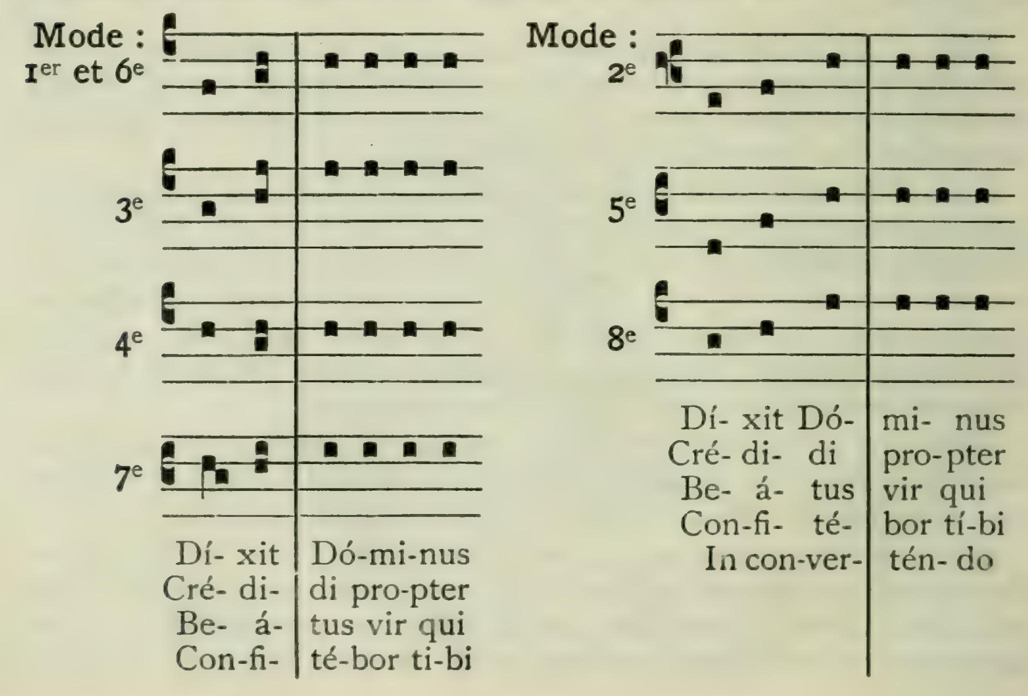
Nous avons à parler maintenant en particulier de chaque partie des versets.

168. — *Intonation.*

L'intonation est une formule mélodique qui sert de lien ou de transition entre la fin de l'antienne et la dominante du psaume.

Elle comprend deux ou trois notes ou groupes de notes qui s'adaptent à autant de syllabes.

Voici la formule d'intonation propre à chaque ton.

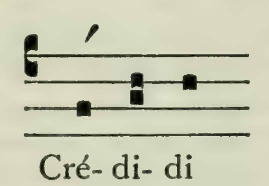


Comme on le voit, aux intonations de deux notes ou groupes de notes on adapte les deux premières syllabes du verset; à celles de trois notes on adapte les trois premières syllabes.

Cette règle est sans exception.

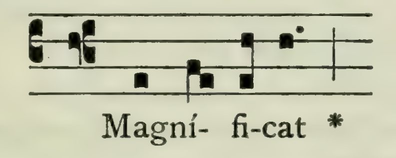
Cependant, pour éviter toute équivoque, disons tout de suite que la mélodie n'exige que le respect de la *disposition matérielle* des notes ou groupes; elle n'influe en rien sur l'accent du mot.

On chantera donc :



et non *Credídi.* Pour éviter ce défaut, il faut glisser doucement sur les notes de la syllabe qui ne porte pas l'accent, mais sans rien enlever de leur durée.

169. — Les formules d'intonation données ci-dessus sont communes aux psaumes et aux cantiques évangéliques : *Benedictus, Magnificat* et *Nunc dimittis*, excepté le *Magnificat* des 2me et 8me modes dont l'intonation est la suivante :



170. — L'intonation se fait au commencement du premier psaume à toutes les Heures, même aux offices de la férie et des défunts.

On la répète au commencement de chaque psaume quand on en chante plusieurs sur une seule antienne, pourvu que chacun d'eux se termine par le *Gloria Patri.*

Tous les autres versets commencent *recto tono*, c'est-à-dire par la *teneur.*

171. — Mais aux trois cantiques évangéliques : *Benedictus, Magnificat* et *Nunc dimittis*, pour plus de solennité, l'intonation se fait à tous les versets.

---

172. — La *teneur*, ou dominante, se compose des notes qui se chantent sur le même degré depuis l'intonation jusqu'à la médiante, et de la médiante jusqu'à la terminaison.

La dominante sur laquelle se fait la récitation du psaume n'est autre que celle du ton auquel il appartient. C'est une preuve de plus en faveur du rôle important que joue cette note.

173. — Pour bien exécuter la teneur, il suffit d'observer les lois d'une bonne lecture et surtout la loi de l'accentuation, car c'est du texte que dépendent la valeur et l'intensité des notes; elles ne reçoivent que de lui leur vie, leur énergie et par là-même leur rythme oratoire.

Il importe, de plus, que le mouvement de la teneur soit assez vif pour pouvoir aller d'un trait jusqu'à la médiante, et de la médiante à la fin du verset sans respirer; mais il ne le sera jamais au point de tomber dans la précipitation et de faire perdre ainsi à la psalmodie le caractère de prière qu'elle doit revêtir.

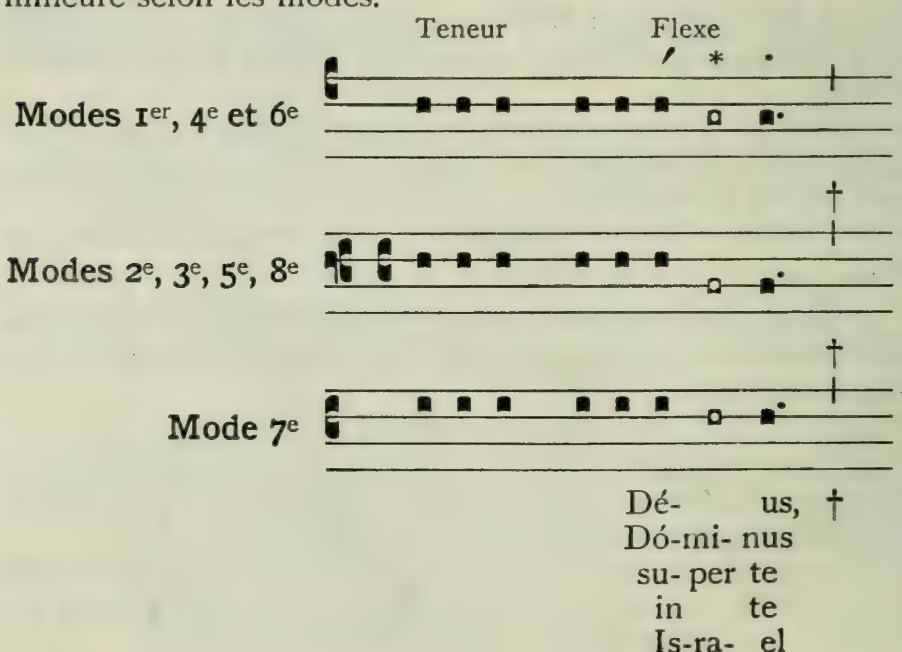
174. — On ralentira *légèrement* le mouvement en arrivant aux *cadences* comme s'il était marqué « *cantando* », tandis que durant la teneur il sera exécuté comme s'il était indiqué « *recitando* ».

Introduite avec discrétion, cette délicate nuance du mouvement entre la teneur et les cadences donne à la psalmodie un charme particulier et une variété agréable, bien propres à exciter en nous la sainte ferveur de la dévotion; en même temps le chant si simple des psaumes s'empare de nos sens et les élève, en quelque sorte à notre insu, jusqu'à transformer la psalmodie en une douce, suave et paisible méditation de la parole sacrée.

---

175. — La *flexe* (†), quand elle a lieu, permet une légère interruption dans la récitation de la teneur.

176. — Elle appartient aux cadences à un accent. On la marque par l'inflexion mélodique d'une seconde majeure ou d'une tierce mineure selon les modes.



177. — On peut respirer après la flexe, si on en sent le besoin, mais à la condition de le faire sur la valeur de la dernière note qui, dans ce cas, se prolonge un peu moins.

178. — *Médiante.*

Pour bien la faire, qu'on mette en pratique ce qui a été dit au sujet de la teneur et du léger changement de mouvement quand on arrive à la cadence.

179. — Ainsi qu'on peut le voir dans le tableau des huit tons, il y a des médiantes à un et à deux accents.

180. — La manière d'adapter les syllabes aux notes des cadences a été suffisamment expliquée. Si, avant l'accent d'une cadence, il y a des notes ou groupes de notes appelés « de préparation », ces notes ou ces groupes ne se déplacent jamais et reçoivent indistinctement les syllabes comme elles se présentent.

Un exemple :

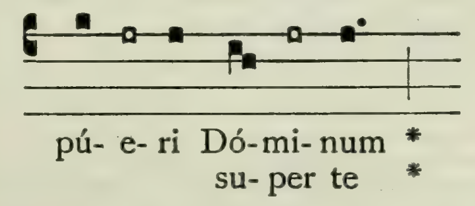
Teneur — notes de prép. — Médiante

4e Mode

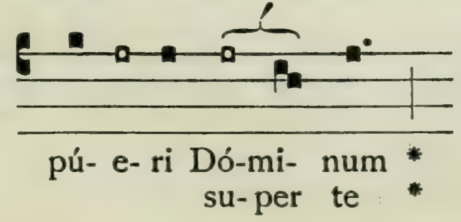
Do-nec pó-nam in- i- mí- cos tú- os
Pá- tri et Fí- li- o
ut pér- de- rent me

181. — Nous avons dit, en parlant de la formation des cadences dactyliques, que la seconde syllabe du dactyle, v. gr. *Dóminus*, se place toujours sur le même degré que la note suivante. Nous devons signaler ici une exception concernant la cadence du dernier accent de la médiante du troisième ton.

Dans cette cadence, au lieu de chanter :



On fait correspondre l'accent avec le *do* qui précède la clivis, laissant celle-ci pour la syllabe atone *mi* :



Cette adaptation, particulière au troisième mode, est motivée par la place fixe qu'occupe la clivis sur la pénultième, accentuée ou non, de la médiante. En fait, nous sommes ici en présence d'une cadence spondaïque immuable. Elle ne pourrait subir un changement sans perdre aussitôt son rythme. Pratiquement, la clivis est forte ou faible selon la nature de la syllabe qu'elle rencontre.

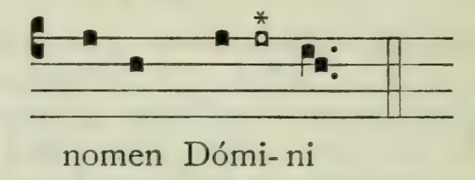
182. — Après la dernière note de la médiante, dont la valeur est doublée, vient la pause marquée par l'*astérisque.*

Il est difficile, dans une méthode, d'apprécier à sa juste valeur la durée de cette pause ou silence, qui doit se faire avec aisance et non avec une rigueur mathématique. Elle équivaut approximativement à la valeur de quatre syllabes ordinaires ou de deux temps retardés.

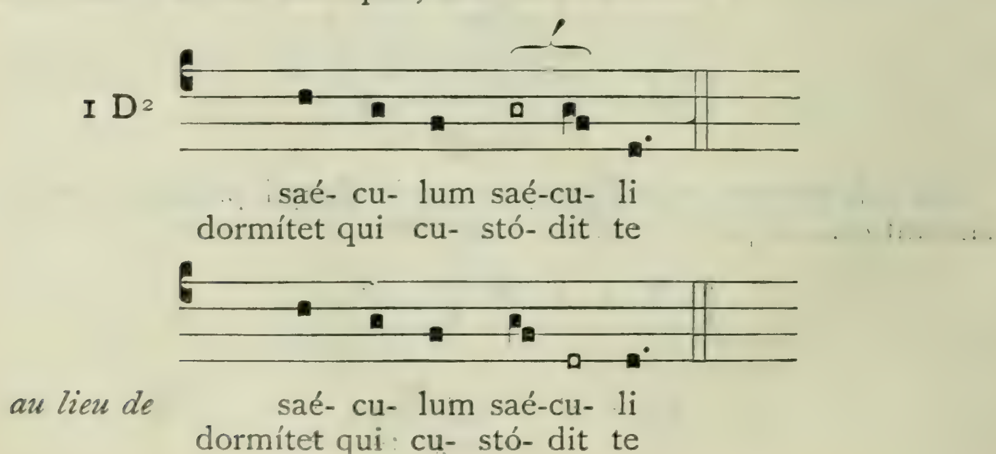
183. — *Terminaison.*

Tout ce qui a été dit des cadences de la médiante s'applique à celles de la terminaison.

184. — Il faut remarquer qu'aux cadences finales *a* et *b* du troisième ton et à toutes celles du septième, la seconde note du dernier dactyle ne se chante pas sur le degré de la note suivante, mais bien sur celui de la note précédente, c'est-à-dire sur la note de l'accent.



Dans quelques tons, il se présente deux cas de cadence finale avec note d'accent anticipée; ce sont :



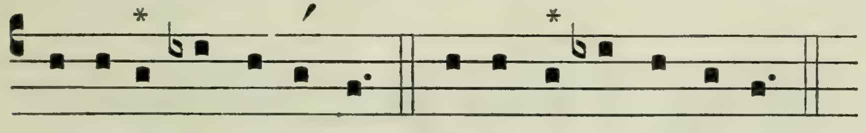


185. — La pause qui doit se faire après la terminaison, c'est-à-dire entre deux versets et avant la reprise de l'antienne, équivaut à la durée de la dernière note ou syllabe.

186. — Le psaume *In exitu Israël*, chaque fois qu'il se chante à Vêpres et, dans certains cas, le *Laudate pueri* de Vêpres et le *Benedicite* des Laudes emploient un ton spécial appelé *Peregrinus.*



187. — Les éditions de Solesmes sont autorisées à proposer la médiante authentique suivante :



Isra- el de Aegýpto. Má-re ví- dit et fú-git.

Des deux côtés la cadence de la médiante est à un accent, mais avec trois notes de préparation dans la leçon solesmienne.

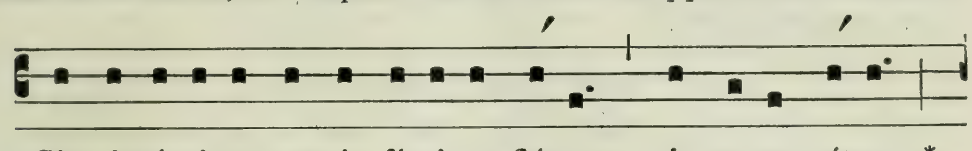
188. — *Médiantes solennelles.*

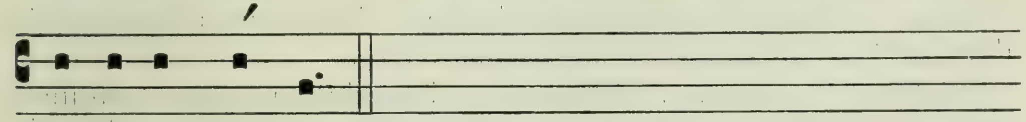
Aux jours solennels on peut employer pour tous les versets du *Magnificat* la formule suivante :



[1] Accents anticipés.

189. — Pour les psaumes qui se chantent sans antienne, comme il s'en présente aux prières pour les défunts ou à la suite des litanies des saints, on emploie le ton suivant, appelé *In directum :*



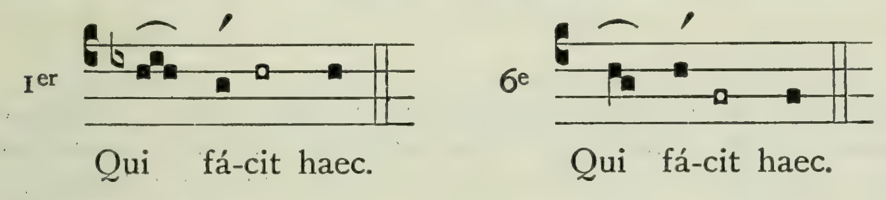


Remarque.

Si le texte est trop court pour pouvoir, tant à la médiante qu'à la terminaison, l'adapter à toutes les notes de la formule, on applique la règle que voici :

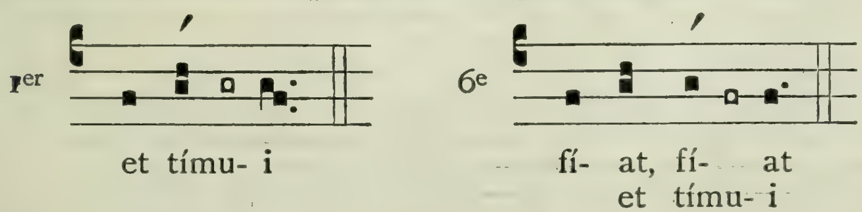
Médiante.

On commence par la dominante et on réunit sur les premières syllabes toutes les notes de la formule, jusqu'à ce qu'on arrive à l'accent tonique qui doit toujours coïncider avec l'accent musical.



Terminaison.

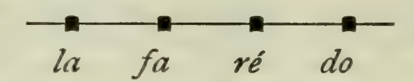
On commence par la note quelle qu'elle soit qui répond logiquement à la première syllabe du texte, en comptant à partir du dernier accent tonique qui doit toujours correspondre avec l'accent mélodique. Quant aux notes ou groupes de notes que le manque de texte laisse sans emploi, on les supprime carrément.



190. *Du diapason.*

Le choix du *diapason* à adopter dans le chant dépend de l'extension moyenne des voix qui composent un chœur. Selon les cas, on prendra pour dominante le *la*, le *si*♭, le *si*♮ et même le *do.*

191. — Dans le chant des Heures de l'Office divin, il convient d'adopter une seule dominante pour toutes les antiennes et les psaumes, afin que la corde récitative des psaumes soit la même dans tous les tons :



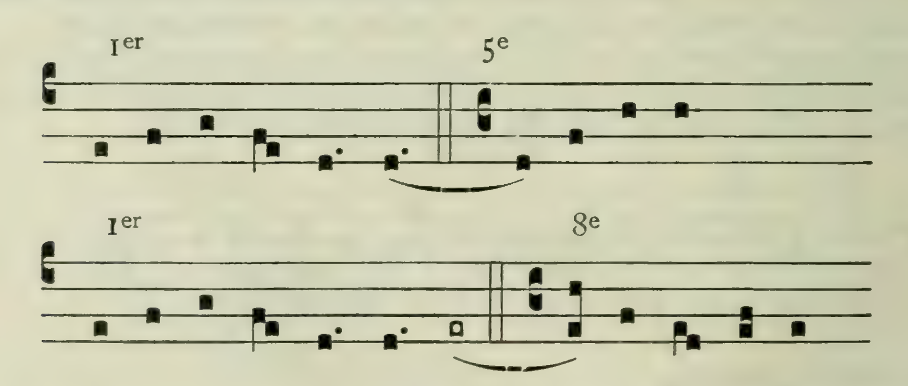
192. — Le passage d'une antienne à l'autre, sans changer de dominante, peut se faire de deux manières :

Première manière. L'antienne que l'on chantait étant terminée, on met immédiatement au même diapason la dominante de celle qui la suit ; puis, ne tenant plus compte du mode dans lequel était écrite la première, on descend ou on monte jusqu'à ce qu'on ait rencontré la note par laquelle commence la seconde.

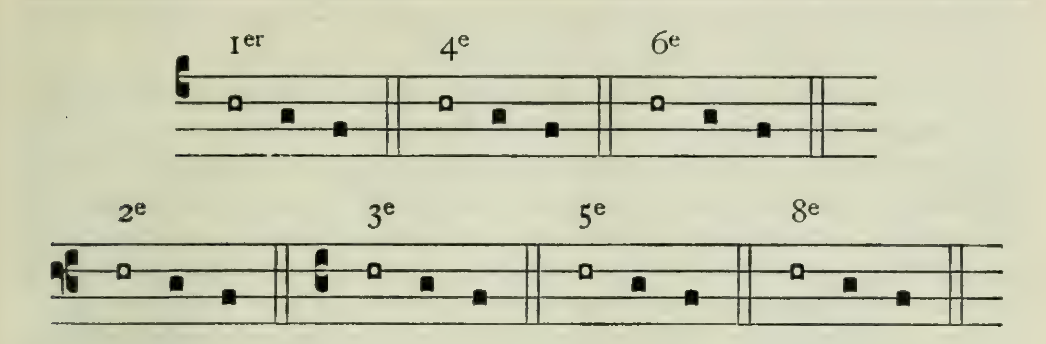
Deuxième manière. On sait qu'avec la corde chorale ou *teneur*, les notes, qui sont à la quarte et à la quinte en dessous de la dominante ainsi unifiée, sonnent à l'unisson.



La plupart de ces notes jouent, selon les modes, le rôle de *dominantes* ou de *toniques*. — Si la nouvelle antienne commence par une d'elles, la transition ne présente aucune difficulté, la première note est émise comme si cette seconde antienne continuait dans le même ton que la précédente.



Quant aux *seconde et troisième notes sous la dominante*, dans les *premier*, *quatrième* et *sixième modes*, elles se rencontrent à l'unisson ; de même dans les *second*, *troisième*, *cinquième* et *huitième*.



Le quatrième mode appelé *transposé* et le septième appartiennent à ceux du premier groupe quant à la *seconde note* (un ton entier) sous la dominante ; quant à leur *troisième note* (tierce mineure), ils sont rangés avec ceux du second.

A toutes ces notes on appliquera, dans le passage d'une antienne à l'autre, le même procédé que pour la quarte, la quinte et la dominante.

CHAPITRE III.

Du rythme.

Avertissement préliminaire. — Qu'est-ce que le rythme : matière et forme. — Arts de repos et arts de mouvement. — Qu'est-ce qui détermine la forme du rythme. — Rythme élémentaire ou à temps simples. — Arsis, thésis. — Temps composé. — Rythme simple à temps composés. — Neutralité des groupes. — Rythme composé : par juxtaposition, par contraction. — Thésis masculine, thésis féminine. — L'ictus rythmique. — Différence entre accent, impulsion et ictus. — L'accent tonique dans ses relations avec le rythme. — Indivisibilité du temps simple. — Rythme mesuré et rythme libre. — La mesure. — La syncope. — Accidents du rythme.

193. — Avant d'entreprendre l'étude du rythme du chant grégorien, il convient de rappeler que ce chant possède une vie propre, que dans sa constitution interne il s'écarte des théories de la musique figurée, et que la langue latine, qu'il accompagne et dont il a épousé le rythme, diffère des langues modernes par des caractères bien distincts.

Cette première observation étant faite, une seconde s'impose. Nous ne pouvons pas procéder à l'application immédiate au chant grégorien des lois générales du rythme, sans avoir préalablement

étudié celui-ci en lui-même, c'est-à-dire « nu, dépouillé de tous ses ornements mélodiques et oratoires [1] ».

« Cette étude est d'autant plus nécessaire à notre époque que nombre de musiciens et de métriciens prennent pour des lois absolues du rythme des faits qui n'en sont que des applications spéciales et restreintes à telle langue, à telle espèce de musique. Débrouiller le rythme de toutes ces matières qui l'enveloppent, l'enlacent et en font méconnaître la vraie nature : c'est le travail qui doit occuper d'abord l'étudiant [2] ».

Commençons par définir le rythme, et il nous sera ensuite plus facile de le comprendre en expliquant sa matière et sa forme.

194. — Le *rythme* est l'ordonnance du mouvement.

195. — La *matière*, ce sont les sons et les mouvements des corps.

196. — La *forme*, c'est l'ordre par lequel les sons et les mouvements sont mis en relation entre eux.

197. — Nous réduisons ici la *matière du rythme* au son et au mouvement des corps, parce qu'il ne s'agit pas du rythme en tant qu'il peut être considéré dans tous les arts, mais seulement en tant qu'il se rapporte à une catégorie d'arts très déterminée : *les arts de mouvement.*

« On sait que chez les Grecs, les arts, au nombre de six, se groupaient en deux triades :

1° L'architecture, la sculpture, la peinture;

2° La musique, la poésie, la danse ou orchestique,

« Dans la première triade, le *Beau*, qui est le but de l'art, est réalisé à *l'état d'arrêt, de repos* : ses divers éléments sont juxtaposés dans l'*Espace;* il n'est pas représenté dans un développement successif, mais fixé dans un moment unique de son existence.

. . . .

« Dans la deuxième triade, le Beau est réalisé à l'*état de mouvement*, par la succession de ses éléments dans le *Temps*.

« Les premiers, arts de repos, sont en relation avec l'*Espace;* les seconds, arts de mouvement, le sont avec le *Temps* ».

198. — De la définition passons à l'exposition du rythme musical. Et d'abord écartons ce qui ne serait pas conforme au principe que nous avons énoncé, à savoir : que la forme du rythme

[1] Cette étude du rythme en lui-même, séparé d'un texte et de toute mélodie, ne peut être faite ici que d'une manière très sommaire. On la trouvera développée avec l'ampleur et l'autorité qu'elle réclame dans le *Nombre musical grégorien.*

[2] Les passages, qui dans les chapitres consacrés au rythme se trouvent entre guillemets, sont cités textuellement de Dom Mocquereau.

établit entre ses éléments la relation nécessaire pour qu'ils forment un seul tout, *une entité rythmique.*

Serait-ce, en effet, être conséquent avec ce principe fondamental d'avancer, par exemple, que le rythme consiste dans la succession rapide ou lente, dans l'émission forte ou faible, ou dans la qualité phonétique des sons? Serait-ce même donner l'idée complète du rythme, de dire qu'il réside dans une série de sons juxtaposés, n'ayant entre eux d'autre relation que celle de la continuité?

Assurément non; car, dans tous ces cas, nous ne considérons pas les éléments du rythme groupés ensemble et agissant de concert sous l'influence d'un facteur unique qui les dirige tous vers un but commun, mais nous les envisageons isolés, sans lien entre eux et sans subordination à un élément supérieur. D'un côté, nous n'avons égard qu'à des éléments individuels du rythme, qui sont les qualités que peuvent avoir les sons, et, de l'autre, nous n'avons en vue qu'une série d'éléments aptes à constituer un rythme, mais qui en seront incapables tant qu'une intelligence d'artiste ne s'en sera pas emparé pour les coordonner et en former un corps organisé et vivant. Que manque-t-il donc à ces sons, diversement considérés, pour constituer un rythme? Il leur manque l'essentiel, la *forme*, ou ce que saint Augustin appelle l'*ars bene movendi* [1].

199. — Qu'est-ce qui détermine la forme du rythme et lui sert de fondement? — *Nos propres facultés physiques, intellectuelles et esthétiques.*

Pour peu que nous y prenions garde, nous reconnaissons en nous un ensemble de facultés formant comme un *sens rythmique* qui non seulement juge des rythmes externes déjà existants, mais nous permet encore de créer, subjectivement, des rythmes qui, objecti-

[1] Voici avec quelle compétence et quelle clarté Mgr Norbert Rousseau définit les rapports que le rythme établit entre les sons : « Entre une suite de sons juxtaposés et un rythme sonore véritable il y a cette différence qui existe entre un *tas de pierres* géométriquement agencées et un groupe d'êtres intelligents réunis en *société véritable*, au sens philosophique du mot. Dans le premier cas, les éléments juxtaposés avec soin peuvent réaliser une forme symétrique agréable à l'œil, mais ce groupement physique d'êtres sans vie n'ont entre eux ni lien, ni relation mutuelle. Au contraire, dans le cas d'une union sociale d'éléments vivants et intelligents, il existe un véritable lien moral qui consiste dans la conspiration vers une même fin, par l'emploi de moyens communs, sous l'impulsion d'une même direction, donnant à cet *esse sociale* sa réelle formalité. Ainsi dans le groupement des sons rythmés circule une véritable vie sociale qui, sous l'inspiration du compositeur, unit les éléments dans une conspiration vers une fin harmonieuse déterminée, par l'emploi des qualités que nous savons : durée, force, mélodie, timbre, harmonie. C'est dans cette pensée que plus tard l'auteur *du Nombre musical*, en parlant des groupes neumatiques, remarquera leur « caractère éminemment sociable. » Le rythme n'est donc pas une ordonnance de division et de distinction, mais une ordonnance de fusion harmonieuse des mouvements sonores. »
Ecole Grégorienne de Solesmes, *p.* 69.

vement, n'existent pas. A cette fin, il cherche des modèles ou des analogies dans les mouvements des corps, c'est-à-dire dans les rythmes infinis que lui offre la nature.

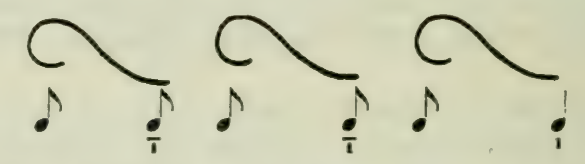
Qu'appelons-nous *mouvement complet d'un corps?* Le passage de ce corps de l'activité au repos. Nous disons que nous avons fait un pas quand, après avoir levé le pied, nous le posons de nouveau. De même, quand est-ce que nous aurons, en musique, un mouvement complet? Lorsque la relation entre les sons est telle qu'elle donne à l'un le caractère d'effort, d'élan, de point de départ, et, à l'autre, celui de repos, d'appui, de point d'arrivée. Le second est ainsi la suite naturelle et le complément necéssaire du premier; car, nous venons de le dire, tout mouvement suppose, à son début, un effort qui le met en branle, et tout effort appelle après lui, une détente, un repos.

Cette étroite relation de deux sons entre eux, constituant un mouvement sonore dont l'un est le point de départ, et l'autre, le point d'arrivée : *c'est toute la genèse du rythme musical.*

200. *Rythme élémentaire ou à temps simples.*

Pour former un rythme, il n'est donc besoin que de deux temps, un pour chacune des deux parties dont il se compose.

Exemple :



Qu'on chante plusieurs fois et sans interruption ces trois groupes de sons, ces trois rythmes; que les deux sons de chaque groupe soient émis sur une note quelconque ou avec une des voyelles, mais sans recourir pour le moment aux paroles, en ayant soin de donner à chacun la durée qui lui est attribuée et en l'accompagnant du geste de la main qui est indiqué. Par ce procédé, on sentira bientôt en soi-même, je ne dis pas naître, mais se réveiller l'idée exacte du rythme, c'est-à-dire l'intime relation qui existe entre chacun de deux sons : le premier, bref et léger, d'impulsion et d'élan; le second, large et lourd, de repos et d'appui; appui et repos provisoires à la fin des deux premiers rythmes et définitifs au dernier.

201. — La première partie du rythme se nomme *arsis,* et, la seconde, *thésis.*

Le point d'appui, indiqué par un petit trait vertical au-dessous de la seconde note, est appelé *ictus rythmique.*

202. — L'exemple précédent nous a fait assister à la genèse du rythme.

Un second exemple nous permettra de suivre son développement.



Au lieu des notes isolées du premier exemple en relation d'arsis et de thésis, ce second exemple nous offre des groupes de notes étroitement enchaînés et sans attribution rythmique.

Nous pouvons envisager ces groupes sous deux aspects.

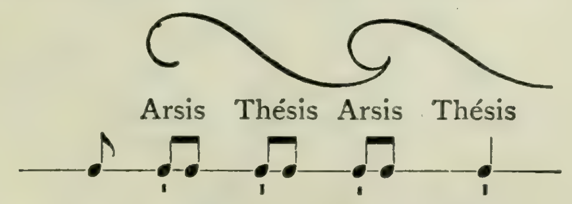
Nous pouvons les considérer d'abord comme autant de rythmes élémentaires. Nous avons en effet ce qui constitue le rythme élémentaire : la note d'élan et la note de repos ; la note d'élan c'est la note privée d'ictus, et la note de repos c'est celle qui en est affectée. Mais parce que cette fois les rythmes élémentaires sont indissolublement unis, tandis que la première fois ils étaient détachés, l'ictus est tout ensemble point d'arrivée et point de départ. Sur chaque ictus un rythme termine et un autre commence. L'ictus rythmique est ainsi essentiellement une note de contraction. Il y a indissolubilité entre tous ces petits rythmes. Ils forment ensemble une chaîne rythmique dont les anneaux se croisent sur l'ictus. De fait, la ligne qui les surmonte ne rappelle-t-elle pas une chaîne? Le rapprochement de ces rythmes élémentaires enchaînés avec les mêmes rythmes détachés du premier exemple marque un pas en avant dans la marche du rythme.

203. — *Le temps composé.*

Un second pas sera de considérer nos groupes non plus comme des rythmes élémentaires mais comme des temps composés. Les notes entrent ainsi en relation encore plus étroite. Deux par deux elles s'agglutinent pour ne former qu'un temps : unité nouvelle, supérieure, cela va de soi, à l'unité du temps simple.

204. — *Le rythme simple à temps composés.*

Avec des unités plus importantes le rythme va s'élargir. Tandis que jusqu'à présent deux notes avaient suffi à constituer un rythme, désormais il faudra deux groupes. Un groupe sera arsis et un autre thésis. L'exemple ci-dessus va nous donner ce nouveau rythme ; nous n'avons pour cela qu'à le reproduire en donnant cette fois aux groupes une attribution rythmique :



La transformation du rythme à temps simples en rythme à temps composés est tangible. Dans le rythme à temps composés, les

temps simples sont devenus des temps composés et les rythmes élémentaires ne sont plus que des parties d'un plus grand rythme.

Il a donc suffi pour obtenir un rythme à temps composés de mettre en relation d'élan et de repos deux groupes, comme auparavant il avait suffi de mettre en relation analogue deux notes pour produire le rythme élémentaire.

205. *Neutralité des groupes.*

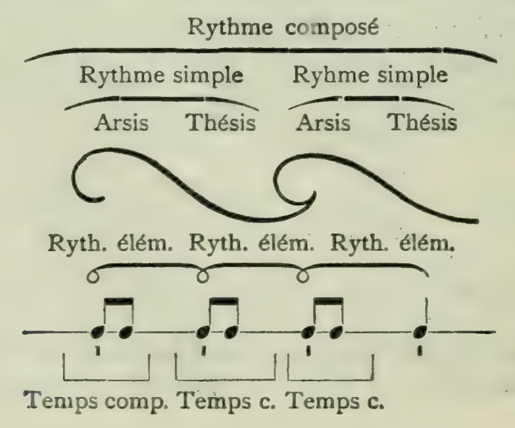
Par quel principe avons-nous attribué à tel groupe l'arsis et à tel autre la thésis? Ne pouvait-on pas faire l'inverse?

Parfaitement; et ceci nous donne lieu d'affirmer la neutralité, en théorie, des groupes rythmiques. En théorie, ils sont aussi aptes les uns que les autres, nous le verrons bientôt, à jouer soit le rôle d'arsis, soit celui de thésis. Or, ici, nous sommes en pleine théorie, puisque nous étudions le rythme *nu*, c'est-à-dire en dehors de toute conception mélodique. En pratique, il en va tout autrement : la neutralité cesse le plus souvent, et il appartient alors, soit à la mélodie, soit au texte, soit à tous les deux réunis, de faire de tel groupe une arsis et de tel autre une thésis.

206. — Bien qu'à temps composés, les deux rythmes que nous venons d'obtenir constituent chacun un rythme simple, car chacun n'a qu'une arsis et qu'une thésis binaires. Le rythme simple à temps composés n'est donc qu'un élargissement, qu'une extension du rythme simple élémentaire; il n'y a pas entre eux de différence essentielle.

207. — *Le rythme composé.*

Comme plusieurs temps simples forment le temps composé, le rythme composé résulte de la réunion de plusieurs rythmes simples. Notre exemple contient tout cela. Nous le reproduisons une troisième fois en superposant le rythme composé aux précédents échelons rythmiques. En pareille matière, rien ne vaut pour la démonstration les preuves *graphiques*. De plus elles dispensent de longs commentaires.



Ce tableau, en effet, parle de lui-même. Il montre, objectivement, comment du rythme élémentaire on s'élève au rythme simple et du rythme simple au rythme composé. Les rythmes supérieurs sont autant de synthèses des rythmes inférieurs. Sans les absorber, les rythmes supérieurs rapprochent, resserrent les rythmes inférieurs et n'en font qu'une entité rythmique.

Les détails font donc l'ensemble, et c'est de l'ordonnance des premiers que résulte la beauté du second, ou plutôt cette ordonnance c'est le rythme même, selon la définition que nous en avons donnée.

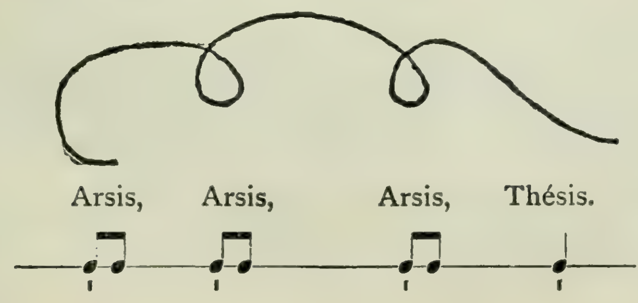
On voit par là l'importance des détails dans l'étude du rythme. Ce n'est pas pour les mettre isolément en relief qu'on s'en rend compte; au contraire, c'est pour mieux les fondre dans l'unité de l'ensemble.

208. — Le rythme composé se forme de deux manières : *a*) par l'alternance régulière de l'arsis et de la thésis; *b*) par la répétition de plusieurs arsis ou de plusieurs thésis consécutives.

209. — La première manière est celle que nous venons de voir. C'est le rythme composé par *juxtaposition*. Bien qu'étant étroitement unis, les rythmes simples restent distincts, chaque thésis indiquant la fin de l'un et chaque arsis le commencement de l'autre.

210. — La seconde manière, c'est le rythme composé par *contraction*. Rien de plus exact. L'ordre rythmique régulier étant qu'après une arsis vienne une thésis, chaque fois que plusieurs arsis ou que plusieurs thésis se suivent, l'une d'elles est le point de fusion de deux rythmes qui s'enchaînent. La thésis du rythme précédent devient arsis par rapport au rythme suivant. Le phénomène que nous avons constaté au sujet de l'ictus se renouvelle ici sur un groupe entier. Un groupe entier devient contraction de deux rythmes à temps composés, comme l'ictus est la contraction de deux rythmes à temps simples.

Il suffira de rompre l'alternance des arsis et des thésis pour transformer l'exemple ci-dessus en rythme composé par contraction. Faisons une arsis de la première thésis.



Aussitôt nos trois groupes représentent un nouveau rythme. Au lieu de deux rythmes juxtaposés, nous n'avons plus qu'un seul rythme à trois arsis. La contraction s'est faite sur le second groupe qui, théoriquement thésis puisqu'il vient après une arsis, est pratiquement devenu arsis.

211. — Si exacte que soit cette exposition de la contraction, on peut cependant donner à cette seconde forme du rythme composé une explication moins subtile. Pourquoi l'arsis et la thésis à temps composé n'auraient-elles pas la faculté de se développer comme l'arsis et la thésis à temps simple? La répétition du temps simple fait des arsis et des thésis à temps composé. La répétition de ces mêmes arsis et thésis à temps composé fera de grandes arsis ou de larges thésis à plusieurs phases. Nous aurons alors un seul élan arsique on un seul mouvement thétique comprenant plusieurs arsis ou plusieurs thésis consécutives. Sur chaque ictus où les arsis d'un côté et les thésis de l'autre se rejoignent, l'élan de la grande arsis se renouvelle et le mouvement de la large thésis continue à décroître. — Ainsi envisagé, le rythme composé deuxième forme est au rythme simple à temps composé ce que celui-ci est au rythme élémentaire.

212. — Ce ne sera pas s'écarter du cadre de ce chapitre consacré au rythme en lui-même, que de faire l'application du rythme composé à un fragment mélodique :



Ici les groupes sortent de la neutralité rythmique où nous les avons trouvés. La mélodie par ses contours assigne à chacun son rôle. Les groupes qui s'élèvent sont les arsis et ceux qui s'abaissent sont les thésis, car arsis veut dire élévation aussi bien qu'élan, et thésis signifie abaissement non moins que repos.

Les arsis et les thésis étant alternées, c'est le rythme composé première forme.

213. — *Thésis masculine, thésis féminine.*

Une remarque. Nous avons à dessein dans l'exemple *B* changé en noire le second temps composé de l'exemple *A*. De part et d'autre les deux rythmes simples n'en sont pas moins juxtaposés, mais en *A* l'union paraît plus étroite qu'en *B*. Cela tient au caractère des deux thésis. En *A* c'est la thésis féminine ou postictique, c'est-à-dire qui se poursuit après l'ictus; en *B* c'est la thésis masculine ou ictique, c'est-à-dire qui se fait sur l'ictus, note solide. Or, par sa nature, la thésis masculine est conclusive, tandis que la thésis féminine appelle toujours une suite. Delà en *B* l'impression d'un arrêt plus apparent que réel après le premier rythme.

214. — Nous empruntons au Kyrie *Alme Pater* l'exemple mélodique de rythme composé deuxième forme.



Nous avons toujours le même nombre de groupes. La mélodie fait des deux premiers deux arsis et du troisième une thésis. Bien que la descente commence au deuxième, celui-ci ne peut être qu'arsis parce que sa première note est le point culminant de l'élan arsique qui commence avec le premier groupe. La note suivante ne faisant qu'un avec elle, le mouvement thétique ne commence qu'au troisième groupe. Nous avons donc un petit rythme composé deuxième forme partagé en deux parties égales : deux arsis à l'élan et deux thésis au repos. Par son peu d'étendue et l'équilibre parfait de ses deux parties, ne dirait-on pas un rythme simple légèrement développé? Or, si au lieu de deux arsis et de deux thésis nous mettons quatre arsis d'un côté et quatre thésis de l'autre, le rythme composé ne changera pas de nature, il sera simplement en possession d'une plus grande arsis et d'une plus large thésis. — Expliquer, comme nous l'avons fait, le rythme composé deuxième forme par le développement de l'arsis et de la thésis plutôt que par la contraction de deux rythmes simples, est donc légitime et fondé.

Sans anticiper sur ce qui doit être réservé pour les chapitres suivants, remarquons la concordance parfaite du dessin mélodique avec l'arsis et la thésis du mot. La mélodie s'élève sur l'accent et

s'abaisse sur les deux dernières syllabes. C'est la mélodie elle-même du mot à laquelle la musique ajoute l'ornement des notes et la précision des intervalles. Ici donc ce n'est pas la mélodie seule qui, des groupes, fait des arsis et des thésis, c'est encore le texte. Nous les verrons dans la suite agir tantôt de concert comme ici, tantôt séparément.

215. — Le rythme composé deuxième forme est le plus fréquent. On peut dire que les mélodies en sont en quelque sorte tissées d'un bout à l'autre. Ne pourrait-on pas en donner pour raison qu'il est le plus synthétique? Il y a en effet plus d'union entre deux rythmes qui se contractent qu'entre deux rythmes qui se juxtaposent, et, à cause de l'unité de nature, entre plusieurs arsis ou plusieurs thésis consécutives qu'entre des arsis et des thésis alternées. Or le rythme est une synthèse. Il rapproche les sons non moins qu'il les ordonne. Il n'est donc satisfait qu'autant qu'il les saisit et les presse dans une plus large et plus forte étreinte.

216. — *L'ictus rythmique.*

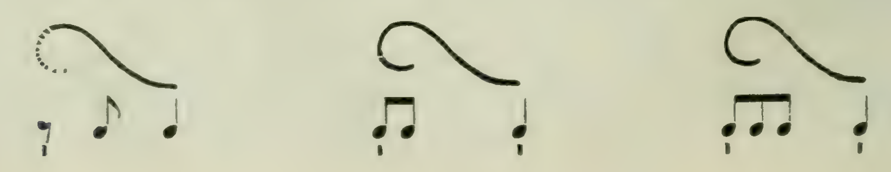
Nous le connaissons déjà. Nous ne pouvions exposer le rythme sans le trouver sur notre chemin. Plus loin nous consacrerons un chapitre aux règles qui déterminent sa place dans la mélodie. Ici, c'est le lieu de définir ce qu'il est.

L'ictus rythmique est un simple posé de la voix, c'est un simple point d'appui que le rythme trouve de deux en trois notes pour renouveler ou soutenir son mouvement jusqu'à ce qu'il parvienne à l'ictus ou appui final.

Il faut dégager l'ictus de toute idée de force ou de longueur. C'est l'erreur ordinaire que de l'assimiler à l'accent des mots et à lui en donner la valeur. — Par lui-même l'ictus est indifférent. Sa valeur dynamique ou quantitative lui vient de la note qui lui correspond. Si par sa position l'ictus est fort, il ne l'est pas seul; son intensité s'étend à tout le temps composé qu'il commande; il ne garde pour lui que le touchement, c'est-à-dire le rôle d'appui. On comprend qu'il doive en être ainsi pour sauvegarder l'unité du temps composé.

217. — Un rythme peut commencer par une note d'élan ou par une note d'appui (ictus).

Il commence par une note d'élan quand l'arsis est unaire, par une note d'appui quand l'arsis est binaire ou ternaire.

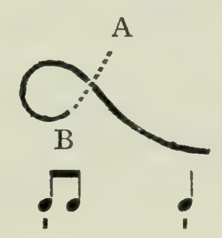


Rien de plus naturel que de commencer par un élan, puisque l'élan est la première partie du mouvement.

Rien de moins anormal d'autre part que de commencer par un appui. En voici la raison. Comme il n'y a point de mouvement sans moteur et que le mouvement sonore n'échappe point à cette loi, avant d'indiquer le départ d'un mouvement rythmique, l'ictus initial de l'arsis à temps composé marque l'arrivée du mouvement préliminaire ou moteur qui met en branle le mouvement sonore. Ce mouvement préliminaire, « c'est l'ordre qui, partant du cerveau, de la volonté, se transmet rapide comme l'éclair aux organes de la voix et les met en action pour l'émission des sons ».

Dans l'ordre physique, la nature nous offre des exemples de mouvements moteurs analogues à celui d'ordre psychologique dont nous parlons. Tel le mouvement de la crosse venant frapper la balle posée par terre pour la lancer en l'air.

Aussi rien de plus naturel et de plus logique que de représenter, par un geste préliminaire de la main, le mouvement spontané moteur du mouvement rythmique. Nous l'indiquons par la ligne pointillée A-B de l'exemple suivant. N'est-ce pas à ce geste que revient ce qu'on appelle, en musique, *battre une mesure pour rien?*



Le point B, c'est le point précis où le mouvement moteur saisit le rythme au repos et le lance. Les deux mouvements, celui qui lance et celui qui est lancé, se rencontrent ainsi sur un point unique où il se confondent.

218. — Cette explication de l'emploi de l'ictus rythmique au début d'un rythme, nous autorise à déclarer absolument fausse l'équivalence que certains veulent établir entre *l'accent*, *l'impulsion* et *l'ictus*.

L'*accent* tonique est toujours un temps *relativement fort*, l'*impulsion* (première note d'une arsis binaire ou ternaire) est toujours un temps d'*élan*, l'*ictus* au contraire peut être l'un ou l'autre, ou tous les deux réunis : avec la syllabe tonique l'*ictus* est *accent*, avec la note d'*impulsion* il est *élan*, avec la dernière syllabe du mot ou avec la dernière note d'un rythme il est *thésis*, mais qu'il soit par sa position accentué ou atone, fort ou faible, élan ou repos, il est

toujours *appui*, *touchement rythmique*. (Voir les deux derniers alinéas du numéro 220).

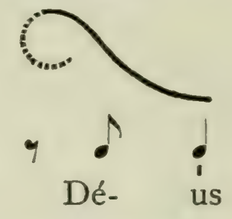
Qu'on revienne sur les exercices de solfège donnés dans la première partie, et qu'on se rende bien compte de la place et de la valeur respective des ictus.

219. — Ayant défini le rythme, sa matière et sa forme, le caractère du premier temps du rythme (arsis) et celui du second (thésis); ayant expliqué la véritable signification de l'*ictus rythmique* que nous avons distingué de l'*accent tonique* et de l'*impulsion du mouvement*, bien que tous les trois puissent se rencontrer à la fois sur une même syllabe (ce que nous allons constater tout à l'heure), il nous reste à exposer quelques autres points sur lesquels il est nécessaire d'avoir des idées très précises pour pouvoir bien comprendre les notions les plus générales du rythme.

220. — *L'accent tonique dans ses relations avec le rythme.*

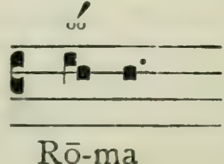
Après ce qui été dit au sujet du rythme et du vrai caractère de l'arsis et de la thésis, on comprendra que l'accent latin puisse se rencontrer tantôt avec la première et tantôt avec la seconde.

Il n'y a non plus aucune répugnance à ce que l'accent d'un dissyllabe coïncide avec une arsis à temps simple (rythme simple élémentaire), privée par conséqnent d'ictus rythmique exprimé.



N'est-il pas vrai que lorsque ce cas se présente, l'arsis apparaît plus degagée, et que sa relation avec la thésis est plus étroite que quand elle est à temps composé? C'est que, libre de tout ictus rythmique, l'accent latin, dont nous avons expliqué la nature dans la première partie, représente mieux l'idée de mouvement, d'attraction et de synthèse si nécessaires à l'unité du mot.

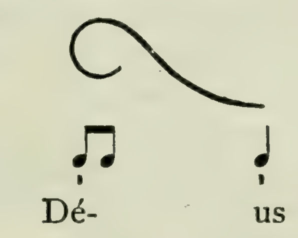
D'ailleurs, même dans la prosodie, l'accent ne réclame *par lui-même* aucune prolongation. Là encore il garde son caractère de brièveté et d'acuité, malgré la nature de la syllabe qu'il affecte. La preuve c'est que lorsqu'il correspond à une syllabe longue, v. gr. *Rōma*, les anciens n'attribuaient l'accent aigu qu'au premier temps de cette syllabe, comme si nous écrivions :



Faut-il s'étonner après cela que la mélodie grégorienne nous présente des cas innombrables où la syllabe accentuée n'a qu'une note, tandis que les syllabes ordinaires sont chargées de neumes.

C'est encore à cause du caractère vif et aigu de l'accent latin que, dans le chant syllabique, le rythme grégorien préfère, autant qu'il est possible, placer l'ictus ou appui sur la dernière syllabe (ce que nous venons de faire précisément au mot *Deus*) : 1° l'accent est ainsi plus dégagé, 2° l'unité du mot plus étroite, 3° les mots mieux enchaînés et 4° la phrase plus liée.

C'est pourquoi, lorsque l'accent correspond à l'ictus de l'*arsis*, comme dans l'exemple suivant :



il faut veiller à ne pas l'écraser ou à ne pas faire peser la voix sur lui lourdement. Ici, qu'on se le rappelle bien, l'ictus est une *impulsion* et, en conséquence, il doit être vif et lancer le mouvement avec vigueur et agilité.

Nous nous trouvons en présence du cas dont nous avons parlé au numéro 218. Il faut le remarquer parce que rien ne vaut les exemples pour faire comprendre les principes. La première note de cet exemple est à la fois :

1° *Appui* ou *touchement rythmique*, étant le point d'arrivée du mouvement préliminaire qui donne le branle au mouvement sonore; 2° *impulsion*, puisqu'elle communique à toute l'arsis l'élan qu'elle reçoit elle-même du mouvement moteur; et 3° *accent* parce qu'elle s'approprie la valeur et l'intensité de l'accent tonique qui lui correspond. Attribuer à une même note plusieurs caractères ou plusieurs rôles simultanés n'implique donc aucune contradiction.

221. — *Indivisibilité du temps simple.*

« Le *temps simple* est divisible ou indivisible selon les époques et les différents genres de musique ou de langage. L'art moderne divise et subdivise le temps premier, une croche par exemple, en doubles croches, en triples, en quadruples croches, v. gr. :



« Rien de semblable dans le rythme grégorien.

« Le temps simple y est indivisible, c'est-à-dire que sa durée normale, une fois déterminée, ne peut-être divisée en durée plus courte, pas plus, d'ailleurs, que la syllabe latine qui lui sert d'appui et de règle. »

En pratique, cependant, le *temps simple* peut légèrement se *réduire* sans se subdiviser, comme aussi *s'élargir* un peu sans remplir l'espace de deux temps.

La thèse de l'*indivisibilité du temps simple* fait l'objet d'un des plus beaux chapitres du *Nombre musical grégorien*. Contre elle les théories des mensuralistes viendront toujours et infailliblement se briser.

La conséquence de l'*indivisibilité du temps premier*, c'est que l'arsis et la thésis n'auront jamais plus de trois notes.

222. — *Rythme mesuré et rythme libre.*

Le *rythme* est *mesuré* lorsque l'ictus ou appui rythmique apparaît régulièrement de deux en deux ou de trois en trois temps. Les mouvements sont alors calqués sur un modèle unique. Tel est le rythme ordinaire de la musique.

223. — Le *rythme* est *libre* lorsque, au lieu d'une succession isochrone ou temps fixes, le retour irrégulier des ictus constitue une série de groupements binaires ou ternaires agréablement mélangés ensemble. Le *rythme musical libre* est propre au chant grégorien.

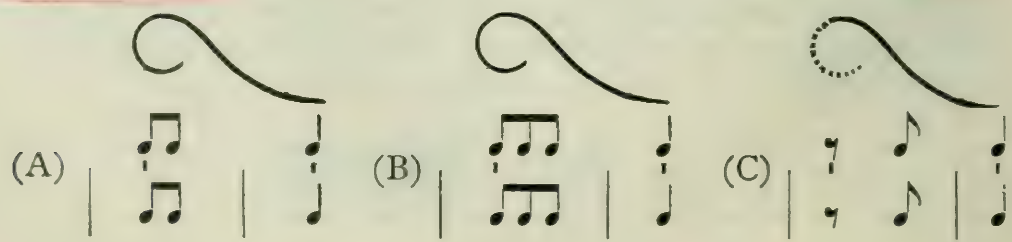
224. — *La mesure.*

Nous avons pu exposer la matière et la forme du rythme ainsi que les diverses nuances dont il aime à se parer, sans avoir eu besoin de recourir à la notion de la mesure.

C'est une preuve que loin d'être un facteur du rythme, la mesure doit à celui-ci son existence et sa durée.

Le rythme crée ou détermine la mesure, en s'appuyant sur les ictus qui sont considérés, en musique, comme premier temps de la mesure.

A) Si le rythme s'appuie après deux temps simples, la mesure est binaire; B) s'il s'appuie après trois temps simples, elle est ternaire; C) si l'arsis a un seul temps simple exprimé (rythme élémentaire), le premier temps de la mesure est regardé comme sous-entendu.

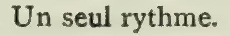


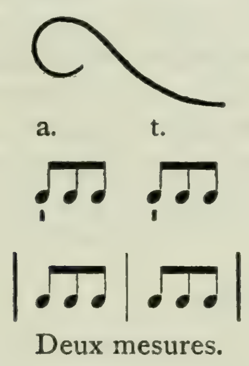
225. — D'où on doit conclure :

1° Que la mesure c'est l'espace compris entre deux ictus, tandis que le rythme embrasse pour le moins deux mesures ou deux fragments de mesures. En d'autres termes, la mesure c'est l'espace compris entre deux barres, tandis que le rythme est à cheval sur la barre de mesure.

(Voir les exemples ci-dessus).

2° Que la thésis pouvant réunir deux ou trois temps simples (thésis postictique) aussi bien que l'arsis, la mesure sera en conséquence un temps composé du rythme et correspondra à une arsis ou à une thésis composée.





Deux mesures.

3° Que c'est une erreur enfin de croire que le premier temps de la mesure est toujours fort parce qu'il est affecté de l'ictus ; nous savons à quoi nous en tenir à ce sujet, ayant déjà vu que l'ictus rythmique n'est synonyme par lui-même ni d'accent ni d'impulsion, mais qu'il indique simplement et avant tout les points d'appui du rythme.

226. — *La syncope.*

« La syncope est un trouble apporté dans la succession régulière des élans et des repos du rythme. »

Il suffit de définir la syncope pour donner à comprendre qu'elle est essentiellement incompatible avec le caractère calme et équilibré du rythme grégorien, et que nous n'en prononçons le nom que pour en proscrire l'emploi.

Ce serait donc une erreur plus grave encore que la précédente contre le rythme grégorien et contre l'unité du neume ou de la double note (qui dans les deux cas représentent un temps composé arsique ou thétique) d'écrire, de chanter ou d'harmoniser :

Dé- us

Dómi-nus

Sán-ctus [1]

Dans ces exemples l'effet de syncope consiste en ce que l'ictus abandonne la première note du neume et glisse sur l'accent. Celui-ci du levé où il se trouvait passe au frappé. Deux sons rythmiquement distincts s'unissent en un seul temps prolongé, car, subjuguée par l'ictus intensif de l'accent, la note initiale du neume ne fait qu'un avec lui, malgré l'articulation d'une nouvelle syllabe. L'ordre rythmique en est vraiment bouleversé. L'ictus sur l'accent, c'est un nouveau groupement qui commence avec lui; ce groupement est ternaire et la note initiale du neume en est la seconde; l'unité ou plutôt l'individualité du neume est donc bien sacrifiée.

Désordre rythmique, voilà en un mot où aboutit la méconnaissance de la distinction que nous avons établie entre l'accent et l'ictus, et sur laquelle nous aurons lieu de revenir [2].

227. — *Accidents du rythme.*

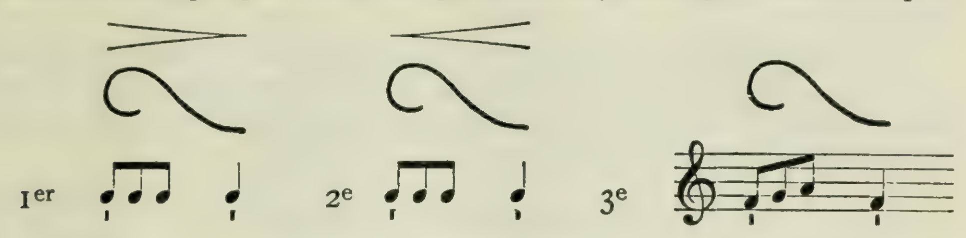
Pour mieux définir en quoi consiste l'essence du rythme, nous avons laissé intentionnellement de côté les qualités phonétiques des sons, leur force ou leur faiblesse, leur élévation ou leur gravité, etc.; nous n'avons parlé que de leur relation dans l'ordre du mouvement. Peu importe en effet que les sons soient sur le même degré d'élévation ou qu'ils aient la même intensité; il y a rythme dès que la relation du mouvement s'établit entre eux.

C'est pourquoi, bien que l'*intensité* et la *mélodie* puissent apporter un perfectionnement au rythme, nous considérons les exemples suivants comme étant rythmiquement identiques, car chacun n'a qu'une arsis de trois temps et une seule thésis; en d'autres termes, un seul élan ou impulsion et une seule retombée ou repos, avec un unique appui ou ictus rythmique pour chacune de leurs parties;

[1] On dira au chapitre de l'Accompagnement comment les accords doivent marcher avec les ictus.

[2] On a appelé « glissement » le procédé qui consiste, chaque fois que le cas s'en présente, à transporter l'ictus initial du neume sur l'accent tonique qui le précède immédiatement. Dans une étude lumineuse et savamment documentée « *L'Ictus et le Rythme* », Dom Gajard a démontré que le dit « glissement » est démenti par les lois de la composition grégorienne non moins que par le rythme. (Cf. Revue Grégorienne, VII[e] Année. p. 144-152.)

ils ne diffèrent que par leur interprétation dynamique et mélodique.



Pour que chaque partie d'un rythme forme un seul temps, une seule phase du mouvement, il faut absolument que les divers temps simples dont il se compose soient émis successivement *en forme liée*, car le moindre renouvellement de l'impulsion initiale sur l'un d'entre eux suffirait pour les désagréger et annuler l'effet de relation rythmique qui les réunit en un seul temps.

Le *mouvement* est donc *seul essentiel* au rythme; les qualités accidentelles des sons ne font que lui donner plus de coloris. Qu'importe, par exemple qu'en terminant un pas nous posions le pied lourdement ou sans bruit? Dans l'un comme dans l'autre cas, le pas n'est-il point complet? Il ne lui manquerait quelque chose, il ne serait inachevé que si, après avoir levé le pied, nous le laissions en l'air. Poser le pied, voilà l'essentiel; le reste, qu'on le fasse avec ou sans bruit, c'est purement accidentel et n'affecte en rien l'essence de ce mouvement local.

CHAPITRE IV.

Du rythme des mots et des neumes. Des pauses.

Rythme des mots : mots isolés, mots associés. — Mots-rythmes : succession par enchaînement. — Mots-temps : succession par juxtaposition. — Rythme des neumes : neumes-temps, neumes-rythmes. — Neumes-rythmes : doublement de la dernière note ou simple appui. — Leur succession : par juxtaposition, par enchaînement. — Notes intérieures d'un neume, note finale. — Pause d'incise, de membre, de phrase, pause finale, mora-vocis.

Bien qu'au chapitre précédent nous ayons touché la question du texte et de la mélodie dans leurs rapports avec le rythme, nous l'avons fait si rapidement qu'en réalité nous n'avons étudié, comme nous nous l'étions proposé, que le rythme en lui-même.

Désormais nous ne l'étudierons plus que conjointement au texte et à la mélodie, séparés ou unis ensemble.

228. — La première condition pour bien chanter est de savoir bien lire.

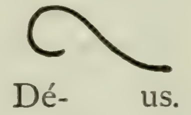
Les règles d'une bonne lecture ont été exposées dans la première partie. On doit y revenir sans cesse et en faire l'objet d'un exercice fréquemment renouvelé. « *Curandum est ut verba quae cantantur plane perfecteque intelligantur.* » (Benoît XIV).

A. — Rythme des mots.

1° — *Mots isolés.*

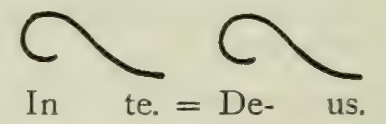
229. — De même qu'il suffit de deux notes pour former un rythme musical, de même il suffit de deux syllabes pour former un rythme littéraire.

D'après ce principe, un mot de deux syllabes constitue par lui-même un rythme. Il a son arsis (l'accent) et sa thésis (la dernière syllabe). Exemple :



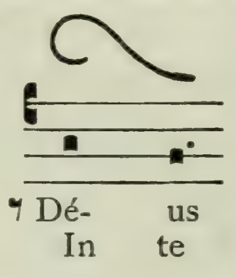
Dé- us.

Deux monosyllabes, en relation d'arsis et de thésis, équivalent à un dissyllabe. Exemple :



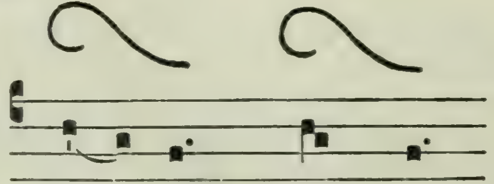
In te. = De- us.

Si nous ajoutons la musique, nous avons un même rythme qui est à la fois musical et littéraire. Exemple :

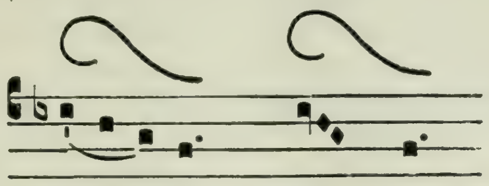


C'est le rythme élémentaire : un temps à l'arsis.

Les mots de trois et quatre syllabes forment un rythme à temps composé. Exemple :

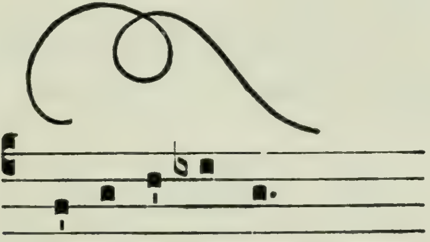


Arsis binaire : Dó-mi-nus = De- us.



Arsis ternaire : Multi-túdo = De- us.

Au delà de quatre syllabes ils vont jusqu'au rythme composé. Exemple :



Deux arsis : Respi- ci- éntes.



Trois arsis : commemo- ra-ti- ó-nem.

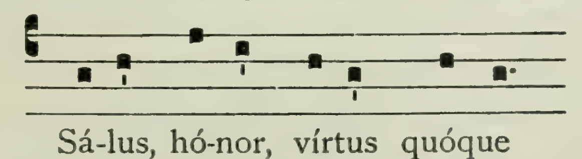
2° — *Mots associés.*

230. — *Isolés*, les mots ont toujours le rythme individuel que nous venons de décrire.

231. — *Associés*, tantôt ils le gardent et tantôt ils le perdent. De là deux divisions : a) les *mots-rythmes*, b) les *mots-temps*.

a) *Mots-rythmes.*

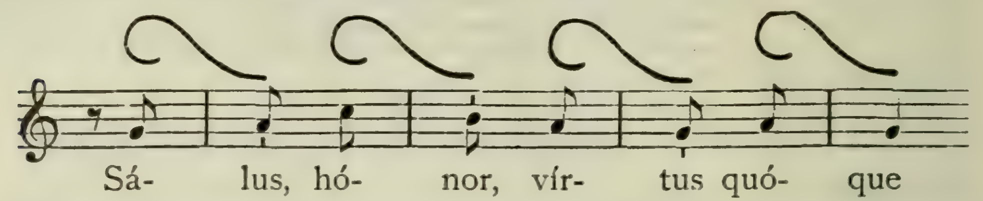
232. — Ce sont tous ceux qui finissent sur un ictus. Exemple :



Sá-lus, hó-nor, vírtus quóque

Tous ces mots sont autant de petits rythmes, parce que, on s'en souvient, l'appui rythmique, si passager qu'il soit, marque d'abord la fin d'un mouvement. Quand la finale d'un mot porte ictus, celui-ci indique donc à la fois et la fin du mot et la fin du rythme.

233. — Les mots-rythmes se succèdent par enchaînement. L'appui rythmique sur leur dernière syllabe les enchaîne l'un à l'autre. Pour nous faire mieux comprendre, nous transcrivons l'exemple ci-dessus en notation musicale.

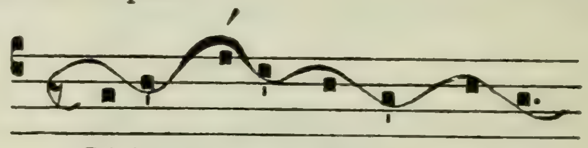


L'enchaînement des mots est manifeste : ils s'unissent dans la même mesure, l'un finit avec le baissé et l'autre commence avec le levé.

Ainsi qu'il a été dit au chapitre précédent, le rythme, lui, est à cheval sur la mesure.

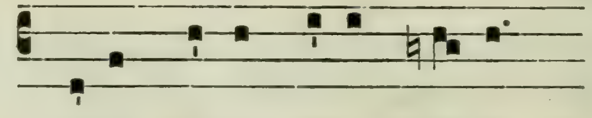
On devine combien l'ictus est ici délicat. Pour que ces mots soient aussi enchaînés dans le chant qu'ils le sont sur le papier, il faut passer si légèrement sur l'ictus qu'on ne le sente pour ainsi dire pas. Puis il faut que l'ictus soulève la voix comme d'un léger coup d'aile et, sans arrêt, la porte sur l'accent.

La synthèse et une interprétation parfaite font de ces rythmes élémentaires un rythme composé à deux arsis et à trois thésis : une arsis unaire *Sá* bouclée parce qu'elle est initiale, une seconde arsis *la-do*, celle-ci sans boucle parce que l'ictus rythmique correspondant avec la finale du mot est doux, l'intensité est sur l'accent *hó* [1]; trois thésis parce qu'à partir de *hónor* la mélodie descend graduellement jusqu'à son repos.



b) *Mots-temps.*

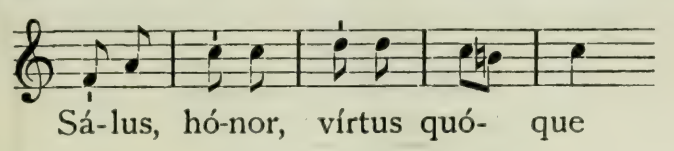
234. — Ce sont les mots privés d'ictus sur leur dernière syllabe.



Cette fois nous constatons l'inverse de ce que nous venons de voir. Au lieu du rythme naturel des mots qui est le précédent, l'ictus se déplace et de la dernière syllabe passe sur l'accent. Du coup les mots ne forment plus un rythme, mais la partie d'un

[1] Le geste bouclé indique un temps fort et s'emploie quand l'ictus est intensif, v. gr. quand il coïncide avec l'accent tonique.

rythme. C'est le temps composé. Chacun constitue une mesure, tandis qu'auparavant il fallait deux parties de mesure pour chacun.



235. — Si les mots-rythmes s'enchaînent, les mots-temps se juxtaposent. Alourdi au contact de l'ictus et gardant de plus son intensité naturelle, l'accent tonique les sépare en quelque sorte par son propre relief. Les barres de mesure, comme les virgules du texte, indiquent fort bien cette séparation.

236. — Entièrement opposées, ces deux manières de rythmer les mots sont cependant également légitimes. La mélopée les emploie tour à tour à sa convenance, et c'est à leur mélange harmonieux que le rythme du chant grégorien doit en grande partie sa souplesse et sa beauté.

B. — **Rythme des neumes.**

237. — Comme les mots, les neumes se divisent en neumes-temps et en neumes-rythmes.

238. — A l'inverse du mot qui par lui-même est un rythme, le neume est en soi un temps composé.

239. — Cette différence entre le mot et le neume vient de la place différente de l'ictus rythmique.

Tandis que le mot le reçoit naturellement sur sa syllabe finale, le neume le porte régulièrement sur sa note initiale.

Cette disposition du neume indique sa destination. Il a été constitué pour jouer avant tout le rôle de temps composé.

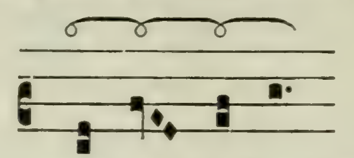
Puisque tel est le neume, commençons par le neume-temps.

a) *Neume-temps*

240. — Le neume-temps possède donc un appui sur sa première note, mais il en est privé à la dernière.

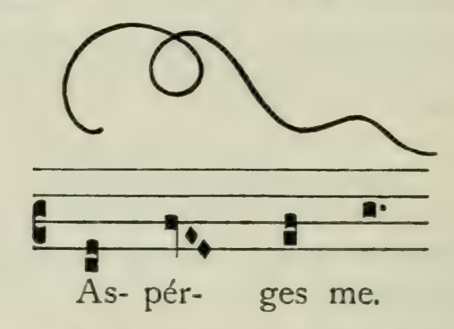
241. — De ce fait, un neume-temps ne peut rester seul. Il lui faut la famille. Il a besoin d'un autre neume pour terminer son évolution. Dans une série de neumes-temps, en effet, chacun termine son évolution sur l'ictus du suivant. Le dernier seul sera nécessairement rythmé : on doublera sa finale. — Ainsi enchaînés, les neumes-temps forment — en eux-mêmes — autant de rythmes élémentaires, l'ictus étant le point d'arrivée des uns et le point de

départ des autres. Nous disons en eux-mêmes, car dès que nous les considérons conjointement avec la mélodie et le texte, ils ne sont plus que des temps composés jouant le rôle d'arsis ou de thésis.



Trois neumes-temps s'enchaînent de l'un à l'autre sur l'ictus et terminent leur évolution sur une note simple prolongée. Ce sont autant de rythmes élémentaires.

242. — Voici les mêmes groupes devenir des neumes-temps bien caractérisés, avec une attribution rythmique pour chacun.



Leur attribution rythmique leur vient ici plus du texte que de la musique. Mélodiquement, ce rythme composé est plutôt un membre arsique conduisant à l'accent musical de *Domine.* Mais le considérant en ce moment indépendamment de ce qui suit, le texte nous donne deux arsis et deux thésis. Les deux premiers neumes-temps sont arsis parce qu'ils s'élèvent avec les deux syllabes qui conduisent à l'arsis du mot (l'accent), le troisième est thésis parce qu'il coïncide avec la finale du mot et qu'il conduit à la thésis masculine *me*, note longue et de repos. — Il n'y a pas un seul neume-rythme dans tout ce chant de l'*Asperges me.*

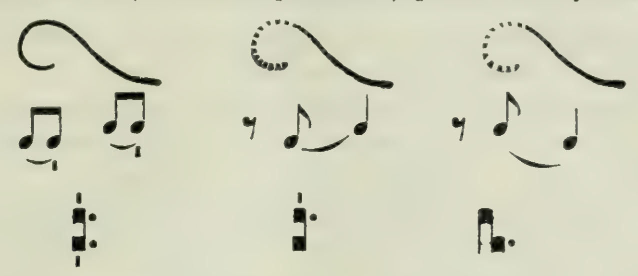
243. — Les neumes-temps comme les mots-temps se succèdent par *juxtaposition.* Chacun représente une mesure et c'est avant leur première note qu'il faudrait placer la barre de mesure si on l'employait.

Ainsi les neumes-temps sont *métriques.*

b) *Neumes-rythmes.*

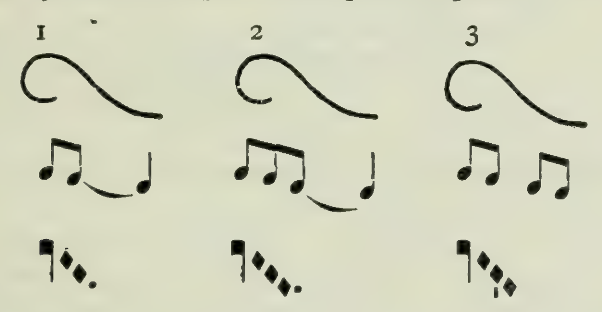
244. — Ce sont ceux qui à l'instar des mots-rythmes sont affectés d'un ictus sur la dernière note.

Le plus petit neume (clivis ou podatus) peut être rythmé.



Il équivaut à un dissyllabe et comme lui représente un rythme élémentaire.

Un neume-rythme de trois et quatre notes aura deux ictus et constituera un rythme simple à temps composé.



Un neume-rythme de trois notes équivaut à un dactyle : deux notes, comme le dactyle deux syllabes, à l'arsis.

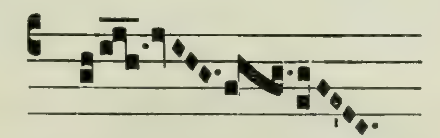
Un neume de quatre notes peut se rythmer de deux manières.

Premièrement, en doublant sa dernière note comme les précédents. L'arsis comprend trois temps et la thésis est masculine.

Deuxièmement, en plaçant le second ictus sur la troisième note. L'arsis est alors binaire et la thésis, binaire également, est féminine. Dans ce second cas, il ne peut être employé que dans l'intérieur d'un rythme. Les nos 2 et 3 de l'exemple ci-dessus donnent ces deux formes rythmiques d'un climacus de quatre notes.

On le voit, tout ce qui a été dit du mot-rythme s'applique également au neume-rythme. On peut se rapporter au No 229.

245. — Voici une série de neumes-rythmes empruntés à l'Alleluia « *Te martyrum* ».

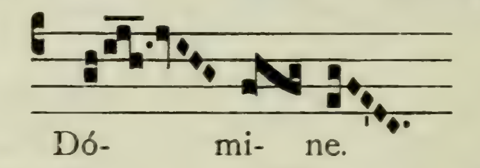


Seul le podatus initial est neume-temps. Tous les autres sont neumes-rythmes et à thésis masculine. Les trois premiers constituent chacun un rythme simple : ils ont deux ictus, l'ictus

d'arsis et l'ictus de thésis. On peut rappeler à ce propos que l'ictus d'arsis est impulsion et l'ictus de thésis, repos. (Voir N° 218). Le dernier neume forme par sa longueur un rythme composé : une arsis ternaire et deux thésis binaires.

Quel beau grand rythme représente la réunion de tous ces neumes-rythmes en un seul membre mélodique! Et, on ne saurait trop le remarquer, — c'est le rythme musical pur, — la mélodie le possède en propre, elle n'en est nullement redevable au texte, dont, pour mieux prendre ses ébats, elle s'est un moment affranchie.

Le texte, qui reparaît au verset, porte au contraire au rythme un coup funeste. A son contact et au nom de la « règle d'or » qui ne permet pas un arrêt entre les syllabes d'un mot, [1] deux neumes-rythmes se changent sur *Domine* en neumes-temps.



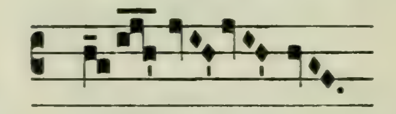
C'est la destruction du rythme musical, et c'est au nom d'une règle qu'une autre non moins importante est violée : celle de la prédominance de la musique sur le texte. Il semble bien cependant que le conflit entre les deux règles ne pouvait, dans le cas présent, recevoir d'autre solution. La mélodie devait céder, ailleurs elle se rattrapera. Ex. :

cum prin-cí-pi-bus

On remarquera que la note pointée sur la syllabe antétonique de *princípibus* semble partager le mot en deux.

246. — De tels faits révèlent les inépuisables ressources du rythme grégorien, sa souplesse, son élasticité, en même temps qu'ils obligent à renoncer définitivement à la théorie du simple « rythme oratoire », qu'avant les savantes études de Dom Mocquereau, l'école de Solesmes avait elle-même enseignée.

247. — Les neumes, dont nous venons de parler, sont tous en possession d'un appui thétique long. D'autres n'ont qu'un simple appui passager.



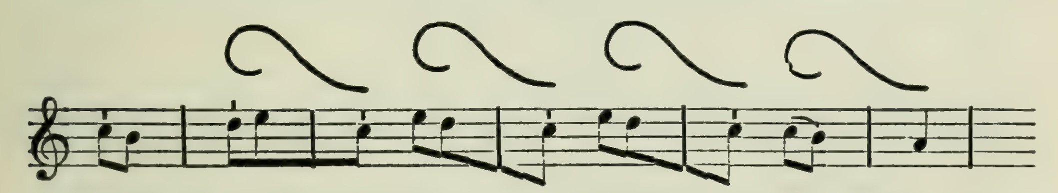
[1] *Non debet fieri pausa, quando debet exprimi nova syllaba inchoatae dictionis.*

248. — La succession et l'emploi des uns et des autres dans la phrase musicale ne se fait pas de la même manière.

Les premiers se succèdent par *juxtaposition* et constituent par eux-mêmes un rythme complet et indépendant.

Les seconds s'unissent par *enchaînement* et s'emploient non comme neumes-rythmes mais comme neumes-temps.

249. — a) *Ils s'unissent par enchaînement.* — Par *juxtaposition*, les neumes-rythmes présenteraient — ce que la loi rythmique défend — deux ictus consécutifs : l'ictus thétique de l'un et l'ictus arsique de l'autre. Pour entrer dans la composition d'un rythme-membre, un des deux ictus doit disparaître. Ce sera le sort de l'ictus arsique. L'ictus thétique doit rester, puisqu'il constitue le neume-rythme. Sur cet unique ictus, qui leur est devenu commun — car, en réalité, les deux ictus se sont fondus ensemble — les deux neumes-rythmes s'unissent : point d'arrivée de l'un, il est en même temps point de départ pour l'autre. C'est en cela que consiste leur enchaînement. — La physionomie des neumes-rythmes *enchaînés* est à l'opposé des neumes-temps *juxtaposés* : ceux-ci ont leur unique ictus sur la première note, ceux-là sur la dernière.



250. — « Ce procédé de l'*enchaînement* a une grande influence sur la théorie et la pratique de la rythmique grégorienne, car il réduit à sa juste valeur ce prétendu axiome de certains théoriciens modernes, qui exigent un ictus, un accent rythmique sur la première note de tous les groupes neumatiques. »

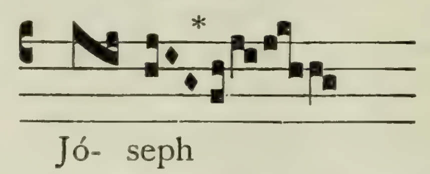
251. — b) *Les neumes-rythmes s'emploient comme neumes-temps.* — C'est la conséquence de leur union par enchaînement. Sans cesser d'être, individuellement, neumes-rythmes, *dans leur enchaînement* ils constituent d'un ictus à l'autre des temps composés qui, comme les neumes-temps, représentent selon leur direction ou leur position des arsis ou des thésis. La différence entre les uns et les autres est la même qu'entre les mots-temps et les mots-rythmes : les neumes-temps sont enfermés chacun dans une mesure, tandis que les neumes-rythmes se partagent entre deux mesures.

252. — Les notes intérieures des neumes doivent être d'une exécution suave, très liée et d'une égale durée.

253. — La dernière note d'un neume n'a pas par elle-même plus de durée que les notes précédentes.

254. — Sa valeur est double quand elle est suivie d'un autre groupe qui appartient à la même syllabe, et dont elle est séparée par un espace blanc de la largeur d'une note.

Exemple :

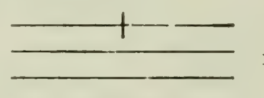


255. — Ceux qui ont à leur usage les éditions avec les signes rythmiques de Solesmes n'ont pas à tenir compte de cette règle, car toutes les fois que la dernière note d'un groupe *doit être prolongée*, elle est accompagnée du *point-mora*. Toute hésitation est par là écartée.

C. — Pauses.

256. — Elles sont de trois classes : la *petite*, la *moyenne*, et la *grande*.

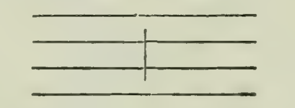
257. — *Petite pause ou d'incise.*

 [1]

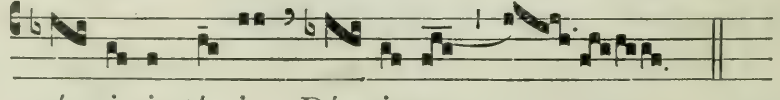
Elle se fait en doublant ou en prolongeant tant soit peu la durée de la dernière note.

Dans bien des cas impossibles à déterminer faute de pouvoir donner une règle précise, le quart de barre indique simplement la division rythmique de l'incise, sans respiration obligée. — Quand on est forcé de respirer, on doit le faire en prenant sur la durée de la dernière note.

258. — *Pause moyenne ou de membre.*



[1] *La virgule* ʼ, qui peut être rangée avec le quart de barre, n'est en usage que dans les éditions rythmiques de Solesmes. On a dit sa valeur au n° 13. Comme dans une méthode il faut être pratique, nous avertissons ici que toutes les fois que la virgule se trouve dans le voisinage d'un quart de barre dont la note précédente n'est pas accompagnée du *point-mora*, il vaut mieux respirer à la *virgule* qu'au quart de barre, car, dans ce cas, la virgule corrige une faute de ponctuation musicale. Un exemple tiré du Graduel *Constitues eos.*



Celle-ci demande ordinairement que la note précédant la demi-barre soit doublée ou retardée.

On ne peut guère marquer cette pause sans respirer. Dans ce cas on ne manquera pas, comme pour la petite pause, de prendre la respiration sur la valeur de la dernière note.

259. — *Grande pause ou de phrase.*



En règle générale, la *grande pause* réclame un ralentissement de la voix à partir du dernier ou de l'avant-dernier appui rythmique; de plus, la dernière note doit être doublée et la pause doit avoir la valeur d'un temps élargi.

260. — Si on prolongeait la durée des pauses au delà de la mesure indiquée, ce serait au préjudice de l'unité de la phrase et du sens musical lui-même de la pièce.

261. — Après le retard précédant la grande pause, on doit toujours reprendre le mouvement ordinaire au début d'une nouvelle phrase.

262. — On ne double pas seulement la dernière note, mais encore les deux précédentes, quand la pénultième est affectée de l'ictus rythmique. Nous en reparlerons.

263. — Le retard sera plus accentué à la pause finale qu'aux grandes pauses, et la dernière note plus prolongée.

264. — La simple mora vocis ■, ■· = ♪, ♩ n'indique par elle-même aucune respiration.

CHAPITRE V.

Exécution particulière à certains neumes.

Strophicus. — Pressus. — Oriscus. — Quilisma.

265. — *Strophicus.* Sous le nom générique de *strophicus* on entend l'*apostropha*, la *distropha* et la *tristropha.*

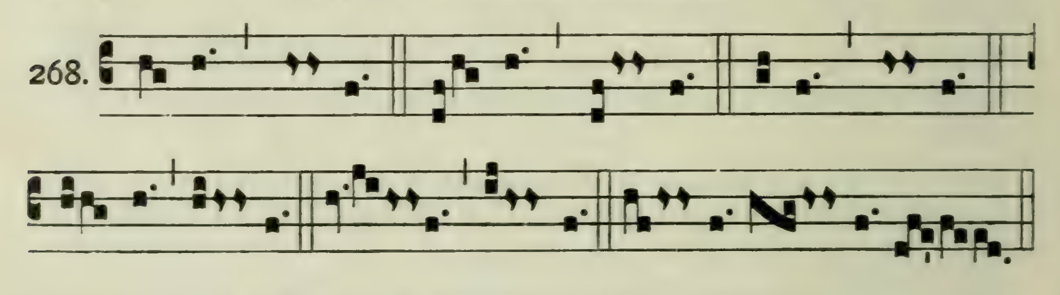
L'apostropha (♦ = ■) ne s'emploie jamais seule.

266. — La *distropha* est un *strophicus* de deux notes et la *tristropha* de trois. On les rencontre le plus souvent sur les notes *do* et *fa.*

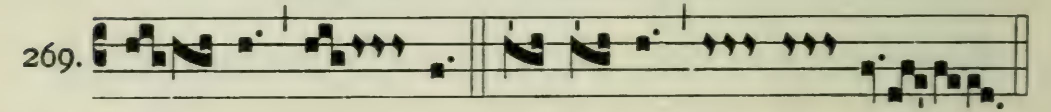
267. — Comment faut-il exécuter le *Strophicus?* — Les anciens théoriciens s'accordaient à appeler *notae repercussae* les sons qui composent ce neume. Pour n'en citer qu'un seul, Aurélien de Réomé (IXe siècle), parlant de la tristropha à la fin des versets des introïts du premier mode, dit : « *terna gratulabitur vocis percussione* » ; et, au sujet du même neume dans les versets des introïts des troisième et septième modes, il ajoute plus clairement : « *Sagax cantor sagaciter intende ut... trinum, ad instar manus verberantis, facias celerem ictum.* » (Gerbert. Script. I, p. 56 et 57).

Il faudrait donc faire entendre trois coups de voix rapides, légers, brefs, à l'instar d'une main qui frappe.

Malgré les autorités et le caractère incontestablement artistique dont elle se réclame, nous n'osons guère recommander d'une manière générale, même à des chœurs exercés, cette interprétation du *strophicus*, à cause des difficultés sérieuses qu'elle présente. Voici cependant deux exercices en faveur de ceux qui croiraient pouvoir l'adopter avec succès, au moins en certains cas.

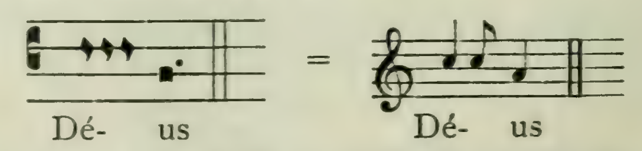
268. 

Solfier d'abord et vocaliser ensuite.

269. 

Ces deux exercices sont disposés de manière à préparer, par la flexion d'un demi-ton *(do-si-do)* dans la première incise de chaque membre, l'émission du *strophicus* qui apparaît dans la seconde.

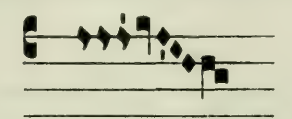
270. — Il peut se faire que la *tristropha* offre encore plus de difficultés que la *distropha*. On pourra donc, en pratique, réunir en un seul son de double valeur les deux premières notes de la tristropha et ne répercuter que la dernière.



Ainsi le passage à la syllabe suivante est rendu plus facile et on évite qu'elle paraisse séparée de la précédente.

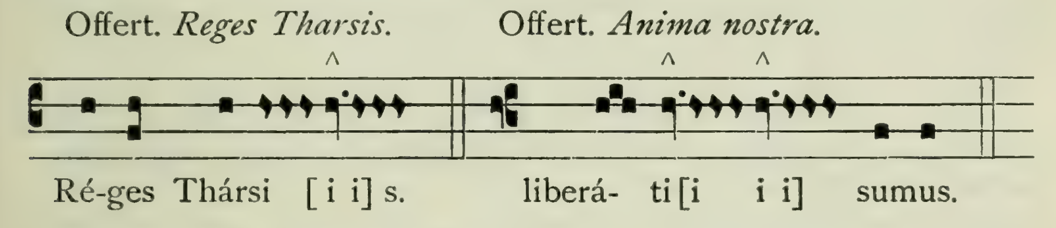
271. — Si cette interprétation semble encore trop difficile, qu'on donne à la distropha ou à la tristropha une valeur relative au nombre de leurs notes, en imprimant à celles-ci un léger *vibrato* ondulé et en les exécutant *crescendo* ou *decrescendo* selon les cas. Ainsi le strophicus se distinguera de la simple *mora vocis* et du son plus compact et plus fort du *pressus* et de la *bivirga*.

272. — Lorsque la troisième note de la tristropha porte ictus,



il faut nécessairement répercuter le troisième temps.

273. — « On doit distinguer les groupes de *strophicus* qui se suivent par une répercussion légère sur la première apostropha de chaque groupe, laquelle est note ictique. Si la répercussion vive et alerte de chaque apostropha du *strophicus* est difficile pour un chœur, il n'en est plus de même pour cette reprise qui doit consister dans un renflement doux et intensif d'une unique poussée d'air. La même règle aura son application si une *virga* allongée précède le *strophicus*, ou encore si cette note se trouve encadrée entre plusieurs groupes du même genre.



« Au moyen de ces douces et délicates vibrations ou reprises de son, on évitera ces longues traînées de notes à l'unisson qui atteignent parfois huit ou neuf fois la valeur d'un temps et, selon la gracieuse expression de D. Mocquereau, « arrêtent et brisent le cours ondulé du fleuve rythmique [1] ».

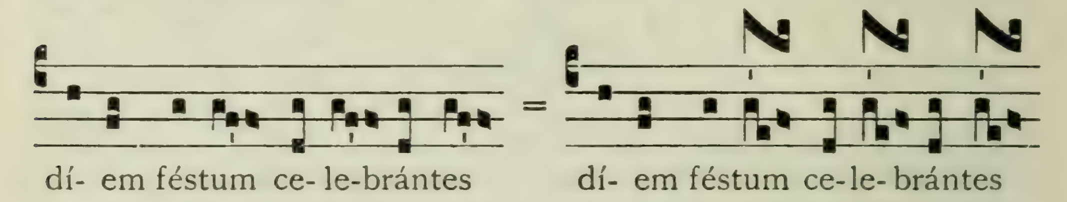
274. — Le *pressus* représente un son de double valeur compact et fort qui, dans grand nombre de cas, demande quelque accélération sur les notes précédentes.

L'appui rythmique se place toujours sur la première note qui forme le *pressus*.

[1] Cité de l'*École Grég. de Solesmes* p. 115.

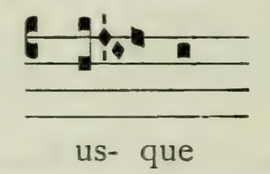
275. — L'*oriscus* est une note douce, légère, qui peut être préparée par un *accelerando* du groupe auquel l'*oriscus* est uni dans l'exécution. Parfois il occupe le degré supérieur à la note précédente, et d'autres fois il est écrit sur le même degré qu'elle.

Dans ce dernier cas, si l'oriscus est un *do*, un *fa* ou un si♭, et qu'il vienne à la suite d'une clivis ou d'un torculus, on peut exécuter un demi-ton plus bas la note qui précède; v. gr. :



Dans tous les cas, il peut se répercuter à la manière du *strophicus.*

276. — L'appui rythmique se place sur la note qui précède l'*oriscus*, si celui-ci s'exécute sur le même degré qu'elle; il pourra coïncider avec la seconde note avant l'*oriscus*, si celui-ci s'exécute de la seconde manière, c'est-à-dire en le faisant précéder de son demi-ton inférieur comme à *díem féstum celebrántes.* De même pour tous les cas analogues à celui-ci :

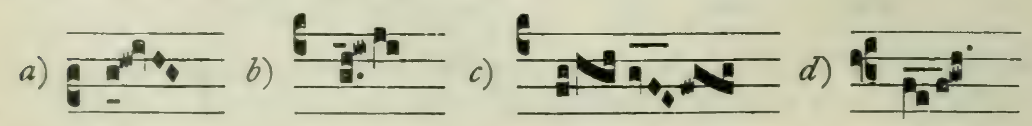


277. — Le *salicus* porte toujours l'ictus sur sa seconde note laquelle est de plus allongée.

278. — L'*epiphonus* et le *cephalicus* ont leur seconde note liquescente pour faciliter le passage d'une syllabe à l'autre dans les diphtongues, dans les rencontres de certaines consonnes, etc.; cette note liquescente n'est qu'adoucie et ne perd rien de sa durée.

279. — Il en est de même de la troisième note de l'*ancus.*

280. — Le *quilisma* a un effet rétroactif de trois manières : *a*) en retardant la note antérieure; — s'il est précédé d'un podatus ou d'une clivis, *b*) en doublant la première note et en retardant simplement la seconde de ces neumes; — enfin *c*) en retardant les trois sons précédents, s'ils forment un neume de trois notes ou s'ils se subdivisent en une clivis et un *punctum quadratum* qui vient immédiatement avant le quilisma.



CHAPITRE VI.

Les appuis rythmiques.

Les divisions binaires et ternaires. — Leur importance. — Règles pour les déterminer. — Texte : Rythme des mots. — Mélodie : Notes modales. Dessins mélodiques. Neumes. Pauses. Manuscrits rythmiques.

281. — On sait maintenant que le rythme forme ses arsis et ses thésis en s'appuyant au commencement de chacune de ces deux parties : au commencement de la première pour le départ, l'impulsion et l'élan du mouvement; au commencement de la seconde pour son arrivée, son repos et sa chute.

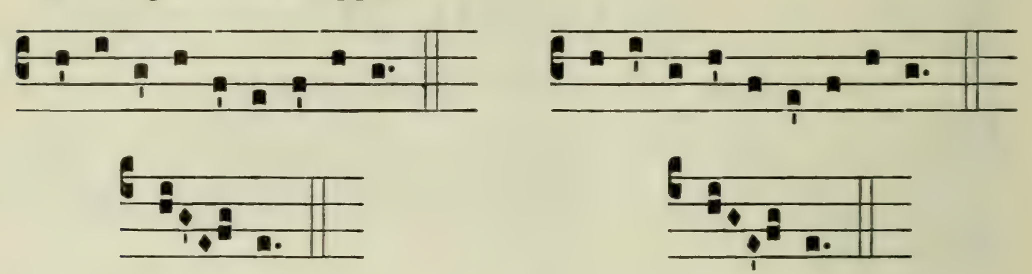
Savoir distinguer les arsis et les thésis, c'est connaître le point même où commence chacune d'elles, c'est-à-dire les ictus rythmiques qui marquent les groupements binaires et ternaires, soit les plus petites divisions du rythme.

Ces petites divisions du mouvement n'ont pas toutes une égale importance; elle dépend de la place qu'elles occupent dans la phrase musicale, du rôle qu'elles jouent et de leur subordination mutuelle; toutes cependant ont leur raison d'être, car chacune est un anneau de la chaîne rythmique, et il est aussi nécessaire à celui qui chante de les connaître qu'à celui qui marche de savoir où poser le pied. Ce qu'il faut éviter à tout prix, c'est de marquer uniformément tous les appuis; ce serait isoler les uns des autres les petits groupements rythmiques, et puisque nous venons de comparer la phrase à une chaîne, ce serait en détacher les anneaux. On tomberait ainsi dans le grave défaut des débutants ou des mauvais exécutants qui, en musique, marquent tous les premiers temps de la mesure *forts* et détruisent par là le phrasé. Cette remarque capitale étant faite, il reste vrai que plus l'analyse d'une mélodie aura été consciencieuse et minutieuse, plus, la synthèse venant ensuite, on obtiendra une exécution parfaite et liée, tout sujet d'indécision ayant été préalablement écarté.

La connaissance et l'observation des ictus ne sont pas moins requises pour obtenir l'ensemble dans un chœur que pour la bonne exécution du chant en solo.

Mais voici qui est plus important encore. C'est la connaissance des règles à observer pour bien placer les ictus. Il ne suffit pas en effet de les mettre n'importe où, car selon qu'on les affecte à une note ou à une autre, le sens rythmique et même le sens modal de la phrase changent complètement. On devine les conséquences d'une erreur en cette matière.

Deux preuves à l'appui :



Savoir placer les ictus rythmiques, en d'autres termes, savoir rythmer une mélodie grégorienne n'est pas chose facile. Cela suppose un ensemble de connaissances théoriques, pratiques et paléographiques que tout le monde n'est pas à même de posséder. Le plus simple et le plus sûr est de recourir aux éditions rythmiques des Bénédictins de Solesmes.

Mais on peut ne pas avoir de ces éditions à sa disposition, on peut se trouver devant une pièce qui n'est pas rythmée, ou bien on veut la rythmer par soi-même. Comment s'y prendre?

Le texte, la mélodie et les manuscrits rythmiques sont à examiner tour à tour et à être mis en parallèle. De là des règles qu'on ne saurait donner comme absolues et d'une égale valeur : tantôt elles concourent ensemble et tantôt les unes cèdent aux autres.

Règles générales.

A. — Texte.

282. — La règle concernant le texte est de *rythmer les mots toutes les fois qu'on le peut.* D'après cette règle, essayons de rythmer la première strophe du *Lauda Sion.*





In hýmnis, et cánti- cis.
Nec lau-dá- re súf-fi- cis.

Au premier vers d'abord, où placerai-je mes ictus? sur la thésis ou sur l'accent? Le dernier mot est certainement rythmé. L'ictus coïncide sans aucun doute avec la dernière syllabe de ce membre. Il faut bien finir. Je pars donc de cet ictus certain et je vais sur ma gauche pour placer les autres. Ne pouvant mettre deux ictus de suite, je dois aller de deux en deux ou de trois en trois notes. Je commence de deux en deux, c'est le rythme le plus naturel et c'est au premier coup d'œil le rythme de ce membre formé de dissyllabes. Dans ce mouvement rétrograde l'ictus rencontre la finale des mots et l'accent est au levé. Finale au baissé, accent au levé, c'est l'idéal. Je n'ai pas à chercher davantage. Tout autre rythme serait à côté. Je tiens le vrai, l'unique. Et quel rythme gracieux, ailé! Comme je me serais fourvoyé si, sans l'avoir préalablement rythmé, j'avais chanté cet admirable membre de phrase en ne me préoccupant que des accents. Infailliblement j'aurais appelé l'ictus sur eux et déformé le rythme. Je m'en serais bien aperçu, mais trop tard, en arrivant à la fin, où le choc de deux ictus consécutifs, le dernier accent et la dernière syllabe, m'auraient appris que j'étais mal parti.

C'est donc un excellent principe de rythmique que de partir du premier ictus certain à droite pour trouver ceux de gauche.

Au premier membre de phrase, ce principe nous a permis de rythmer les mots. Au second, il nous donne un résultat contraire. C'est que cette fois le premier ictus certain n'est plus sur la dernière syllabe qui garde cependant le sien, mais sur le dernier accent. Cet accent porte un ictus, celui de la note initiale du *podatus*. Le point de départ est donc changé. Il se présente une syllabe plus tôt. De là, recul à gauche de tous les ictus et leur coïncidence avec les accents. De là aussi deux rythmes : premier membre de phrase, *mots-rythmes*, deuxième membre, *mots-temps*, excepté bien entendu le dernier forcément rythmé. Qu'on se rappelle ce qui a été dit des uns et des autres aux N°s 232, 234. Le cas présent est identique. C'est la présence d'une *clivis* sur la dernière syllabe de *quoque* qui, dans le *Tantum ergo* mozarabe (N° 234), a transformé en mots-temps les mots-rythmes du *Tantum ergo* grégorien (N° 233).

Troisième membre de phrase, même rythme musical que le deuxième et pour la même raison. Le point de départ est l'accent

et non la dernière syllabe de *cánticis*. On sait que le dactyle a deux appuis rythmiques : un d'arsis sur l'accent, un de thésis sur la dernière syllabe. Comme *cánticis* ne porte aucun groupe, ses deux premières syllabes répondent au *podatus* de *pastórem* : ainsi un dactyle rime « musicalement » avec un spondée.

Nous avons dit que le rythme musical du troisième membre de phrase est pareil à celui du deuxième. C'est à dessein que nous avons employé l'adjectif « musical », car le rythme des mots diffère. *Hymnis*, mot intérieur, est rythmé. Il ne faut en chercher la cause que dans le texte même : l'accent a changé de place, tandis que l'ictus n'a pas bougé. A la strophe suivante qui se chante sur la même mélodie, l'accent change encore et se met avec l'ictus. Conséquence : *laudáre* n'est pas rythmé.

283. — Cette mobilité de l'accent prouve l'importance du rythme musical et explique son *intransigeance*. Que deviendrait-il s'il fallait que les ictus fussent sans cesse en mouvement pour rencontrer les accents? Il n'existerait plus et pour le malheur du texte qui perdrait en lui son plus puissant moyen d'expression.

284. — Sans l'avoir prévu en le commençant, nous finissons ce paragraphe par ce qu'on a appelé « la thèse de l'accent au levé ou de l'indépendance réciproque de l'accent tonique et de l'ictus rythmique ». Ils peuvent correspondre ou ne correspondre pas. On voit combien cette thèse est fondée. Les faits la mettent en pleine lumière.

Accent tonique et ictus rythmique n'ont point à se rencontrer nécessairement, puisque leur point de départ est différent : l'ictus part de la dernière syllabe, et l'accent de la pénultième où il a sa place régulière. C'est pourquoi dans un chant syllabique composé de dissyllabes, comme le premier membre de la phrase *Lauda Sion*, le croisement entre l'accent et l'ictus est continuel.

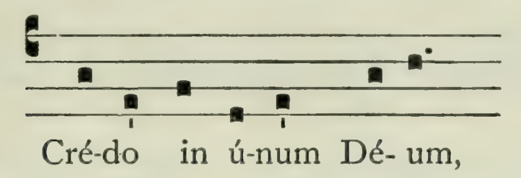
Enfin, l'accent et l'ictus n'ont pas à se rencontrer nécessairement, non seulement parce qu'ils ne partent pas du même point, mais encore parce qu'ils ne sont pas de même nature : l'accent appartient à l'*ordre mélodique* et l'ictus à l'*ordre rythmique*.

B. — Mélodie.

Pour le placement des ictus d'après la mélodie, plusieurs choses sont à considérer : *a*) la tonalité, *b*) les dessins mélodiques, *c*) les neumes, *d*) les pauses, *e*) les manuscrits rythmiques.

a) *La tonalité*.

285. — On doit, si on en a le choix, donner l'ictus aux notes modales ou à celles qui ont passagèrement ce caractère. (Voir le chap. I, N° 121).



Le *mi* de *Credo* et de *unum* appelle naturellement l'ictus, parce qu'il est la tonique. Les mots y gagnent d'être rythmés. Texte et mélodie concourent ici ensemble. C'est ce que nous avons déjà rencontré au premier membre de la strophe *Lauda Sion*.

b) *Dessins mélodiques.*

286. — Dans le chant grégorien il y a des mouvements mélodiques semblables ou opposés, des répétitions vraies ou simulées, des déductions ou des amplifications de thèmes, des gradations, des membres antécédents et des membres subséquents, des demandes et des réponses, des rimes, etc. Nous aurons l'occasion d'en parler en détail. Dans tous ces cas, les ictus rythmiques doivent révéler et préciser la pensée musicale.

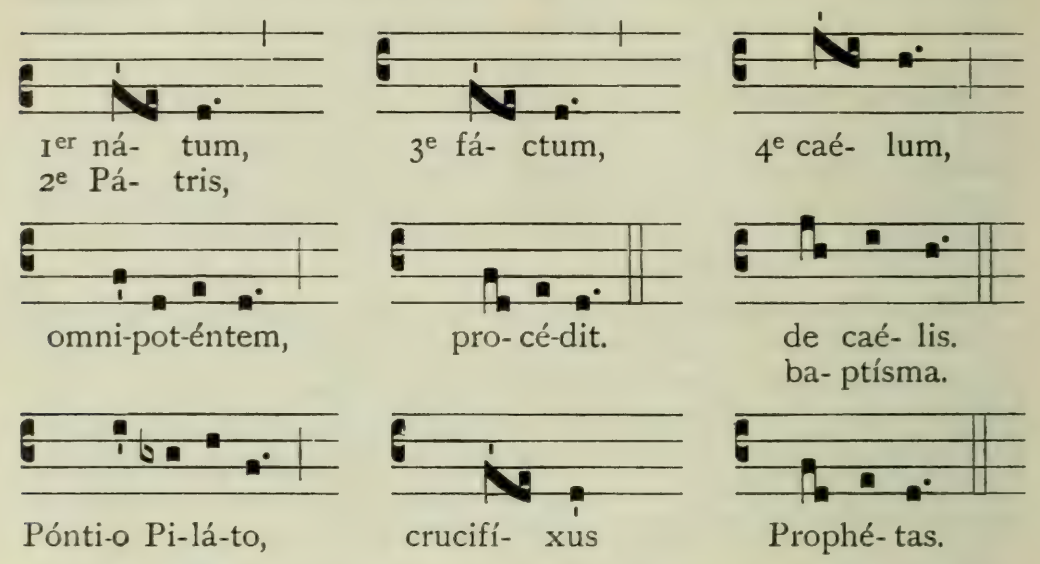
287. — Les passages, dont le dessin rythmique est nettement défini par les contours de la mélodie ou dans lesquels il apparaît du moins comme le meilleur, le plus naturel, servent de règle pour des cas analogues ou semblables qui, par eux-mêmes, se prêteraient à des interprétations variées. On ne peut s'affranchir de cette règle et adopter un rythme entièrement opposé que pour de graves raisons.

Passons à quelques exemples pratiques.

La *première* des cadences suivantes du *Credo* I détermine le rythme de la *seconde*, et même de la *troisième* qui revêt ainsi, par rapport aux deux précédentes, son vrai caractère de cadence incomplète.



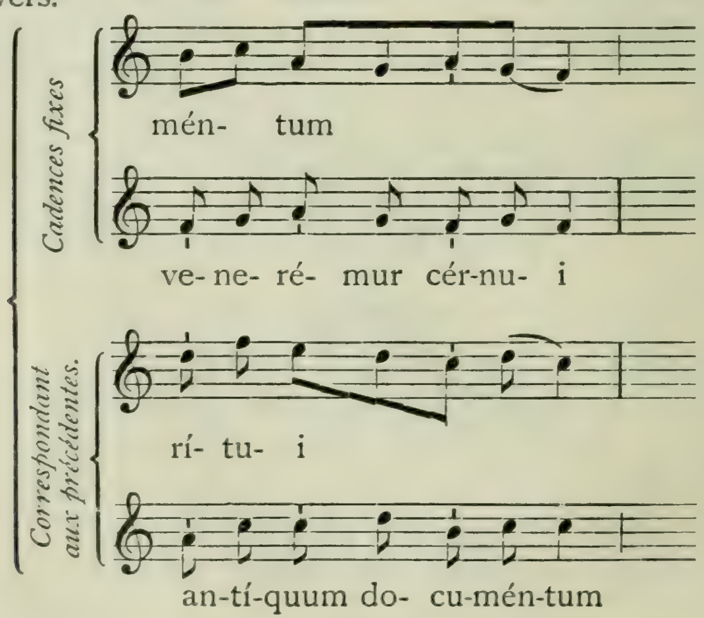
Également dans le *Credo* III, les quatre premiers exemples suivants précisent le rythme, par lui-même indécis, des autres cadences.

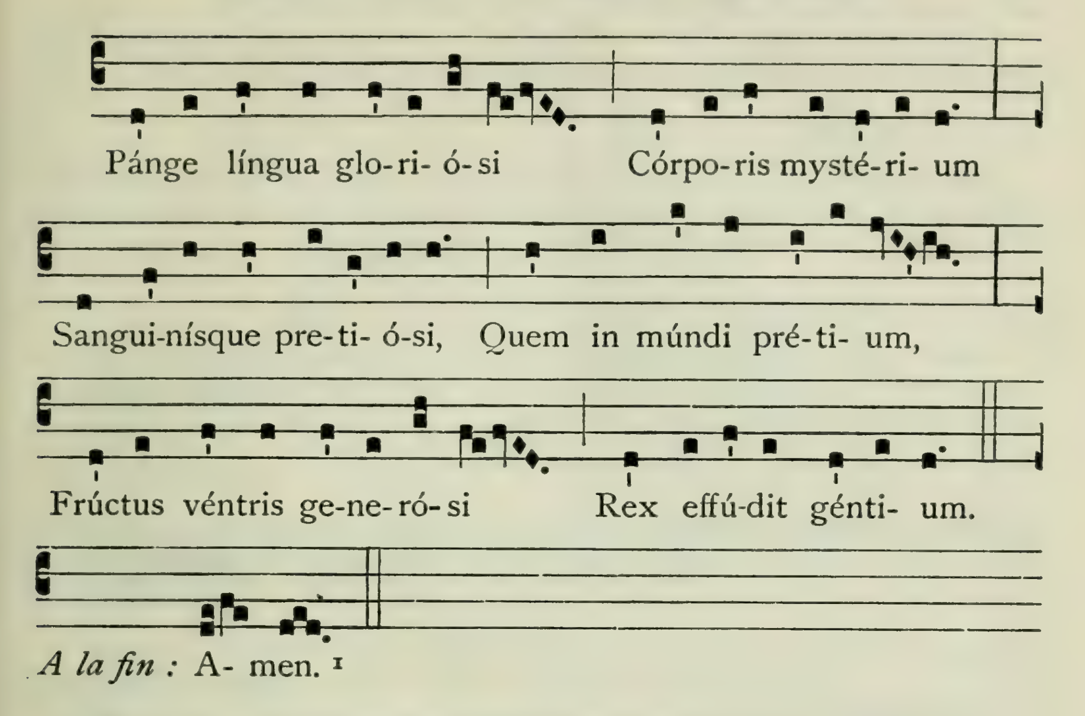


C'est sur ces principes de symétrie et de correspondance que nous nous sommes basé, pour rythmer la mélodie traditionelle du *Pange lingua* espagnol.

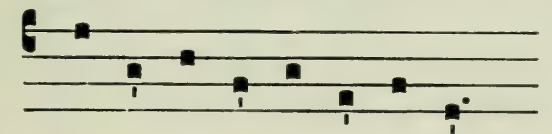
La cadence terminative du second vers sert de modèle pour la quatrième qui, en définitive, n'est que sa répétition à la quinte supérieure.

Poursuivant notre confrontation rythmique, nous parvenons à découvrir une symétrie surprenante entre les finales des quatre premiers vers.

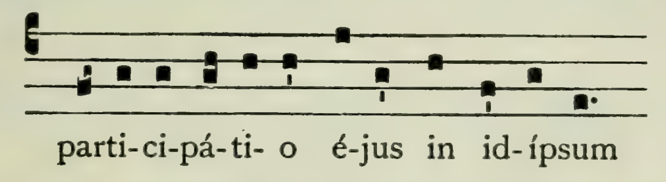




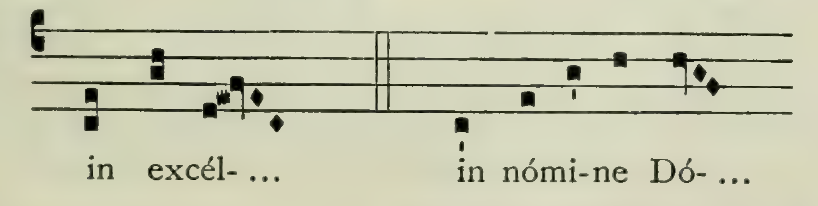
288. — Dans les dessins mélodiques semblables à celui-ci :



les notes inférieures attirent naturellement à elles l'appui rythmique. Exemple :



289. — Les notes initiales des groupes gardent leur ictus, quand ces mêmes groupes se désagrègent en faveur d'un texte plus abondant.



[1] La leçon du *Pange lingua* espagnol donné ici appartient à Dom Suñol. Il l'a établie et justifiée dans une belle étude publiée dans la Revue « *Musica Sacro-Hispana* ». Victoria, Année III, N°s 4, 5, 6 et 7.

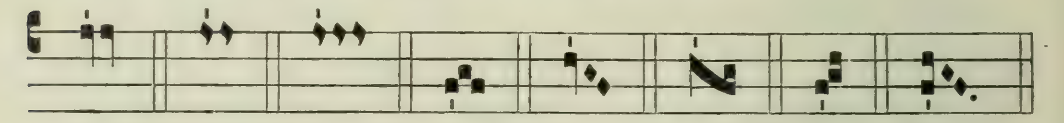
Les deux *podatus* de *in ex* donnent évidemment le rythme des mêmes notes syllabiques de *in nomine.* (*Sanctus* XIV).

c) *Les neumes.*

290. — Nous avons déjà indiqué au chapitre V la place des ictus pour les neumes qui réclament une exécution particulière : *strophicus*, *pressus*, *oriscus* et *salicus*. Complétons.

« Sont affectés d'un *ictus rythmique :*

291. — La *première note de tous les groupes*, quelle que soit la forme de cette note, à moins qu'elle ne soit précédée ou suivie d'une note episématique, car l'*épisème*, *en cas de conflit*, *l'emporte toujours sur toutes les autres indications ictiques.*



292. — « La réserve insérée dans cette règle motive les exceptions suivantes :

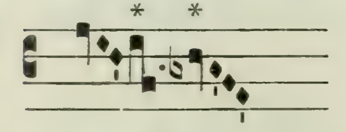
Exception *a*) : Une première note de groupe est privée d'*ictus*, lorsque la note simple finale du groupe précédent est elle-même marquée d'un *touchement*, d'un *épisème*, car deux ictus rythmiques de suite sont impossibles. Exemple :

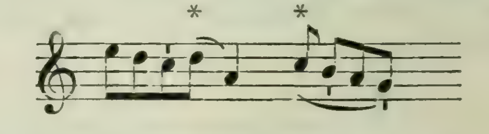




« Exception *b*) : De même l'*ictus* abandonne la première note d'un groupe et glisse sur la seconde, lorsque celle-ci est affectée de l'*épisème*.

« Exemple : le *do-virga* du *climacus* dans le mélisme suivant :

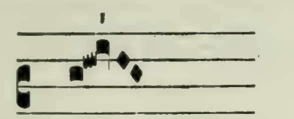


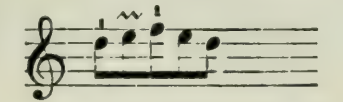


« Dans la figure ci-dessus, la première note *ré* de la *clivis* est privée d'*ictus*, en vertu, à la fois, des exceptions *a* et *b*; elle est en même temps précédée (exception *a*) et suivie (exception *b*) d'une note ictique.

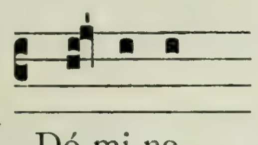
293. — « Sont affectées aussi d'un *ictus rythmique* toutes les virgas culminantes des groupes.

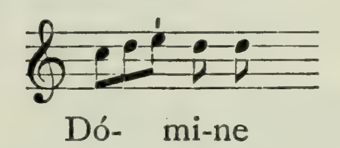
a) Soit au centre du groupe :





b) Soit à la fin.





Dó-mi-ne Dó- mi-ne

Remarque.

« Cette *virga* culminante peut être assimilée à la première note des groupes, et son ictus est, en conséquence, soumis aux mêmes exceptions. »

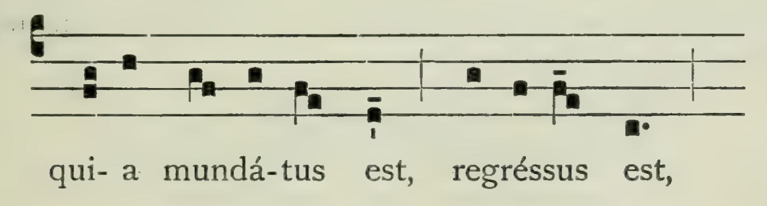
294. — Enfin, *toutes les notes longues*, sans exception, reçoivent l'*appui rythmique*.

Sont considérées, nous l'avons vu, comme notes longues, *tous les pressus et les notes allongées par l'oriscus.*

d) *Les pauses.*

295. — En règle générale, avant toute pause la dernière note est doublée.

296. — Quelquefois, bien que simplement retardée, elle est aussi marquée d'un ictus, non parce qu'elle est prolongée, mais à cause de sa position rythmique.

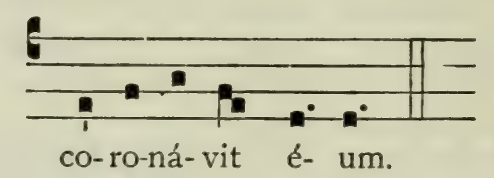


qui- a mundá-tus est, regréssus est,

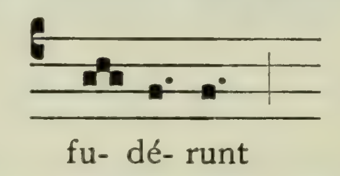
Malgré la demi-barre et la virgule, le *ré* allongé de *est* forme avec les deux notes suivantes une mesure ternaire. De là son ictus. La cadence musicale a lieu seulement au *do* pointé de *regrésus est.* Le *ré*, par son allongement, ne fait que l'annoncer. Une respiration après ce *ré* serait une faute contre le rythme.

297. — Si la pause est précédée d'un neume de deux notes, chacune d'elles est affectée de l'ictus parce qu'il est de règle ordinaire de doubler leur valeur. Si on ne les double pas, l'appui rythmique ne se fait que sur la première.

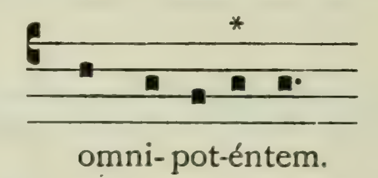
298. — Les antiennes terminent fréquemment par un spondée syllabique à l'unisson. S'il est amené par un mouvement mélodique *descendant*, on double ses deux notes qui, en conséquence, reçoivent l'ictus rythmique.



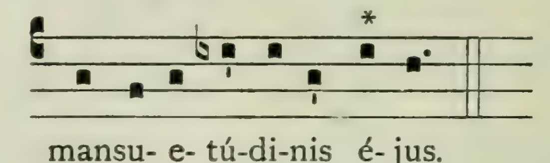
Avant la pause moyenne — *cadence de membre*, — ou la petite pause — *cadence d'incise*, — il est mieux de ne pas doubler l'avant-dernière note, à moins que l'accent ne soit précédé d'un *torculus;* dans ce cas, la voix réclamant un repos sur l'accent, celui-ci se prête volontiers à cette exigence et se laisse doubler.



299. — Dans tous les autres cas, *a*) soit que les deux syllabes, précédées cette fois d'un mouvement mélodique *ascendant* se chantent à l'unisson :



b) soit que la syllabe accentuée se rencontre sur un degré différent de celui de la dernière,



il est préférable de ne pas doubler, ni même de ne pas prolonger la note pénultième.

Quand la note pénultième n'a que sa valeur ordinaire, elle ne porte jamais d'ictus dans aucune cadence.

e) *Les manuscrits rythmiques.*

300. — On ne peut plus les ignorer depuis les savantes recherches dont ils ont été et sont encore l'objet de la part des Bénédictins de

Solesmes. Il est prouvé aujourd'hui que ces manuscrits sont les témoins les plus anciens et les plus véridiques de la tradition rythmique, et que cette tradition, comme la tradition mélodique, était universelle.

Si on ne peut les ignorer, encore moins peut-on les négliger dans l'étude du rythme en général, et, nous le verrons bientôt, dans l'analyse rythmique d'une pièce en particulier. Vouloir se passer d'eux, c'est entreprendre sciemment une œuvre chimérique et aller à un échec.

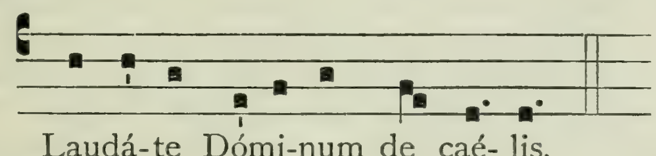
Quiconque veut rythmer par lui-même et avec sûreté une mélodie grégorienne fera donc des manuscrits rythmiques une étude consciencieuse. Il aura recours à la *Paléographie Musicale* de Solesmes, qui lui fournira les plus précieux avec le secret de s'en servir. Il se rappellera qu'ils sont la base solide des règles données dans ce chapitre, et, s'il est professeur, il ne manquera pas de leur emprunter à l'appui de ses explications les exemples que la grande publication solesmienne mettra abondamment à sa disposition.

CHAPITRE VII.

Du rythme des incises et des membres.

Les incises. — Causes déterminantes : le texte : la mélodie : les exigences du sens esthétique : le rythme. — Les mêmes facteurs maintiennent l'unité interne des incises. — Phrases d'une, de deux, de trois et de quatre incises.

301. — Distingués mais non séparés par les ictus, les groupements binaires et ternaires forment ensemble *la phrase musicale* ou le *grand rythme.*



302. — Mais il s'en faut que toutes les phrases musicales se réduisent à des proportions aussi restreintes. La plupart sont assez étendues pour se partager en membres, et les membres en incises. *Ce sont le sens littéraire, le sens mélodique, le sens tonal, notre sens esthétique* et *l'action synthétique du rythme* qui règlent ces subdivisions, et non l'arbitraire ou le simple besoin de respirer.

303. — Pour ce qui concerne le *sens littéraire*, qu'on se rappelle tout ce qui a été dit dans la première partie sur la manière de grouper les mots.

304. — Le *sens mélodique* est un des principaux facteurs des divisions de la phrase. Il résulte du principe sur lequel se fonde toute modalité, c'est-à-dire sur l'attraction ou sur la répulsion mutuelle de divers sons, en vertu de l'action synthétique de certaines notes plus importantes de chaque gamme, telles que la tonique et la dominante propres, ou la tonique et la dominante d'une modulation passagère.

305. — Le *sens esthétique*, inné en nous, nous porte, en écrivant ou en chantant une phrase quelque peu étendue, à y introduire des arrêts provisoires, qui tout à la fois charment l'oreille et rendent la pensée musicale plus compréhensible.

306. — Enfin l'*action synthétique du rythme.*

Nous avons dit que le rythme simple doit son unité à l'intime relation de dépendance entre l'arsis et la thésis.

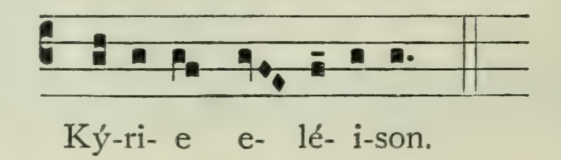
Le rythme composé par contraction, dans lequel l'arsis ou la thésis se répètent comme il a été expliqué, doit aussi à leur mutuelle relation ou dépendance les liens qui font son unité.

Même le rythme composé par juxtaposition, bien que les divers rythmes simples qui le composent gardent chacun son arsis et sa thésis, établit cependant entre eux une union étroite, soit moyennant le texte, soit par les contours mélodiques, soit encore par les nuances dans l'exécution.

Toutes les fois donc, que l'action synthétique du rythme, cessant de faire sentir son influence, laissera certains groupes de notes sans relation intime et immédiate entre eux, il y aura lieu, si les autres facteurs ne s'y opposent, de marquer dans la phrase une nouvelle division, un nouveau membre, une nouvelle incise.

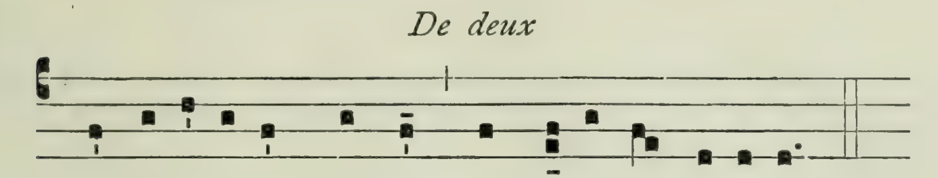
307. — Le *texte*, la *mélodie* et le *rythme*, qui déterminent ainsi la *forme externe* ou l'étendue des incises et des membres, constituent aussi leur unité ou leur *forme interne :* le texte par le sens littéraire ; la mélodie par le sens mélodique ; le rythme par le principe rythmique qui subordonne tous les mouvements rythmiques à un groupe arsique principal, lequel, ordinairement, coïncide avec le point principal mélodique, et souvent même littéraire, de l'incise ou du membre.

Phrase d'un seul membre ou d'une seule incise.



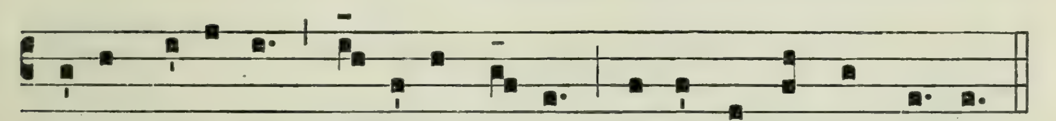
Ký-ri- e e- lé- i-son.

De deux



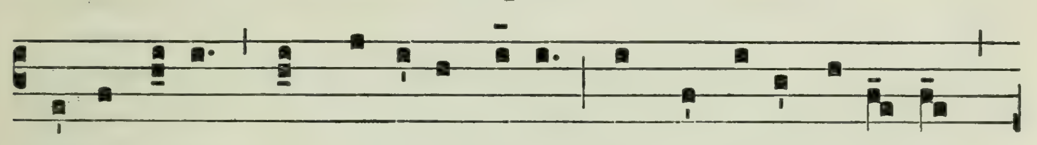
Adiu-tó-ri- um nóstrum in nómi-ne Dómi-ni.

De trois

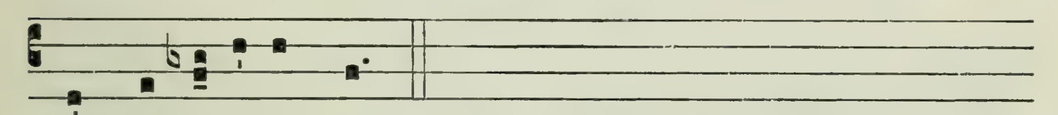


Dí-xit Dómi-nus Dó-mi-no mé- o : sé-de a déxtris mé- is.

De quatre



Laéva é-ius sub cá-pi-te mé- o, et déxte-ra il-lí- us



ample-xá-bi-tur me.

Une phrase peut comprendre encore un plus grand nombre d'incises et de membres.

CHAPITRE VIII.

Du rythme de la phrase.

L'unité de la phrase. — Moyens de l'obtenir. — Lien mélodique : ce qu'il est : Protase et apodose. — Lien dynamique : place de l'accent général ou phraséologique : soin qu'on doit apporter à son interprétation. — Lien proportionnel : en quoi il consiste : part qui revient au chantre. — Lien d'articulation : Comment il se fait. — Résultat final.

308. — Si nous donnions une égale importance à tous les membres et incises, le résultat serait semblable à celui d'un corps dont tous les membres seraient désagrégés, séparés les uns des autres; bien que parfaits en eux-mêmes, ils seraient, en cet état,

incapables de recevoir la vie que l'âme communique au corps entier.

Pour obtenir l'unité de la phrase, le rythme devra donc avoir égard à la hiérarchie et à la subordination réciproque des divers éléments qui la composent.

Quatre moyens sont au pouvoir du rythme pour rattacher, selon leur rôle et leur importance, incises et membres, et en former la phrase : Ce sont : *le lien mélodique*, *le lien dynamique*, *le lien proportionnel et le lien d'articulation.*

309. — *Le lien mélodique* ou la mutuelle attraction et répulsion des sons.

Le lien dynamique ou la subordination des rythmes partiels à un élan mélodique ou arsis principale, à laquelle correspond l'accent général ou phraséologique.

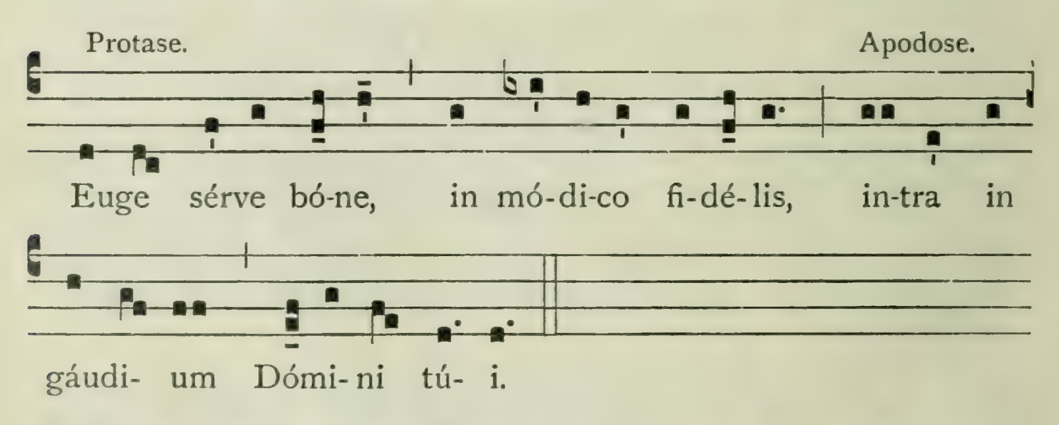
Le lien proportionnel ou l'ordre et la proportion que notre oreille réclame dans les divisions, les pauses et les repos provisoires.

Enfin, *le lien d'articulation* ou la relation de continuité qui nous fait passer avec goût et délicatesse d'un rythme à un rythme, d'une incise à une incise, et d'un membre à un membre.

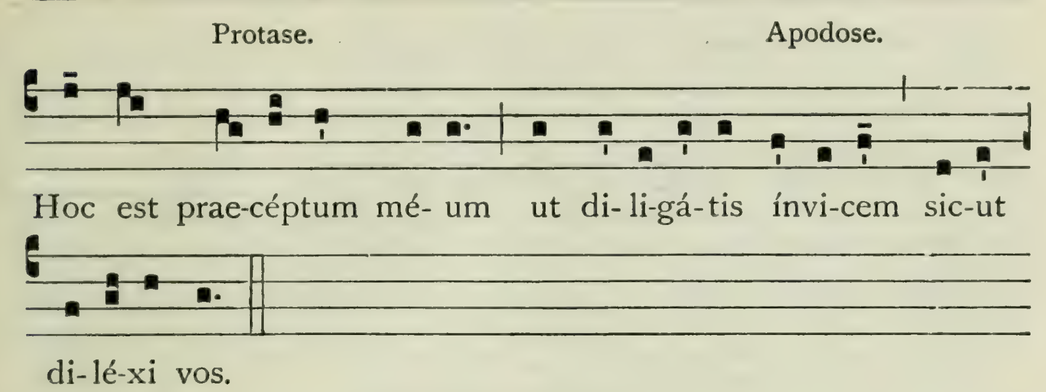
Lien mélodique.

310. — Souvent le thème musical se développe en élevant graduellement la ligne mélodique jusqu'à un point culminant, d'où elle redescend ensuite, et, graduellement aussi, vers la tonique.

La première partie (ascendante) se nomme *protase*, et la seconde (descendante) *apodose*. En s'appelant mutuellement en tant que membre antécédent et membre subséquent, la protase et l'apodose opèrent l'unité de la phrase entière.



Parfois la phrase commence par son sommet mélodique; la protase apparaît alors dans tout son élan dès les premières notes.



Lien dynamique.

311. — *Le lien dynamique* représente la puissance synthétique du rythme, qui se manifeste en groupant chaque incise et chaque membre autour de leur *accent particulier*, et les membres et les incises autour de l'*accent général* de la phrase.

312. — Nous avons dit que l'arsis correspond naturellement au mouvement mélodique ascendant et la thésis au mouvement descendant; nous avons ajouté ensuite, en expliquant la formation des incises et des membres, que l'arsis principale, qui fait leur unité, coïncide ordinairement avec le groupe le plus élevé.

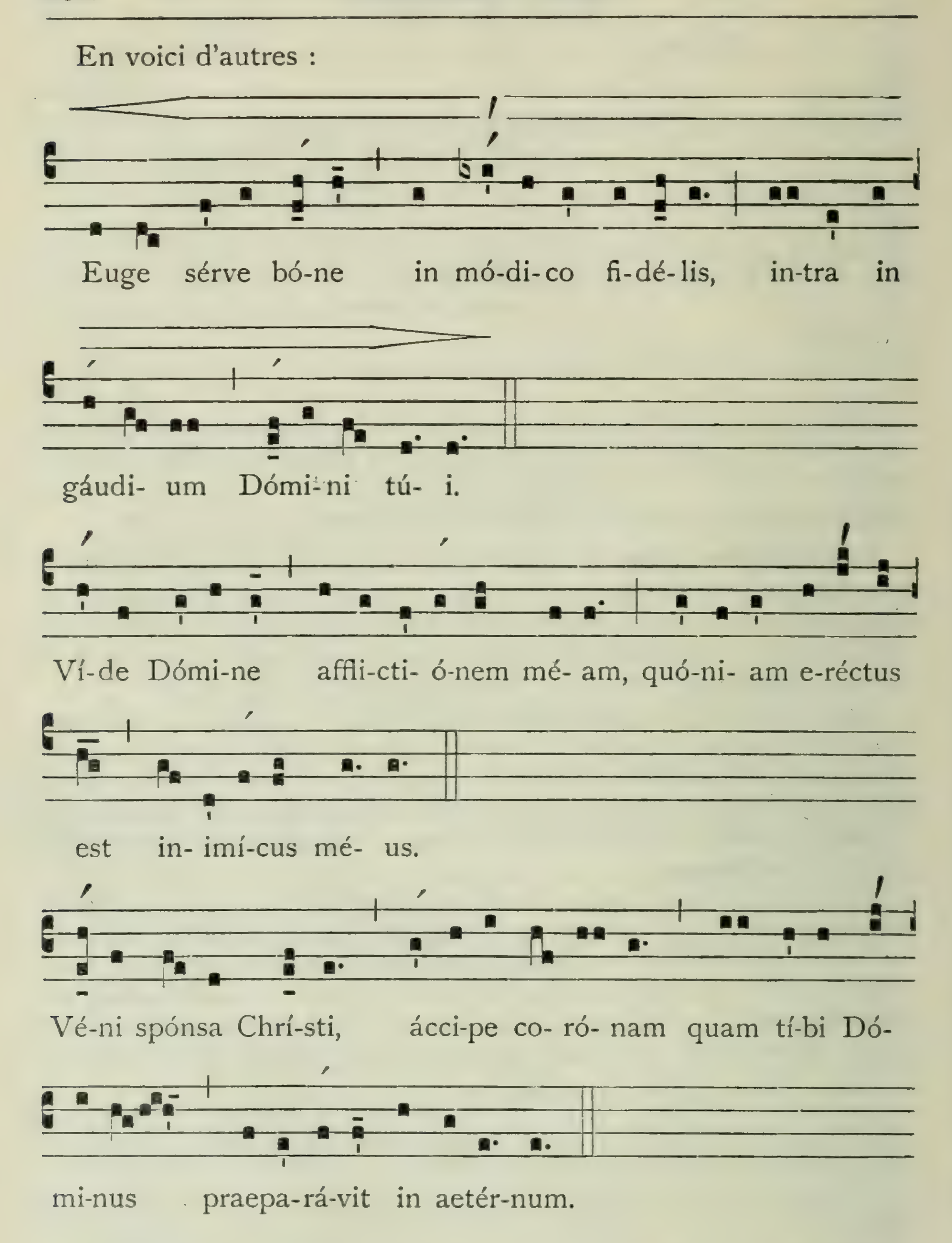
Nous n'avons plus maintenant qu'à élargir la règle et à dire que *le groupe arsique principal de toute la phrase, auquel par conséquent correspond son* **accent général,** *et auquel sont subordonnés tous les autres rythmes et accents particuliers des incises et des membres,* **coïncide ordinairement avec le groupe mélodique le plus élevé de toute la phrase.**

Afin que tout se fasse avec naturel, on graduera l'intensité d'un accent et d'un ictus à l'autre, de manière à parvenir insensiblement au sommet de la ligne mélodique; on fera de même en descendant, mais en sens inverse, c'est-à-dire en *decrescendo.* Les accents et les appuis seront ainsi d'autant plus forts ou plus faibles, qu'ils seront plus rapprochés ou plus éloignés de l'accent général de la phrase.

313. — De tout ce qui vient d'être dit, il s'ensuit que, durant la protase, il sera préférable de multiplier les arsis, et durant l'apodose, les thésis; ce qui ne signifie aucunement l'exclusion absolue des thésis dans la protase et des arsis dans l'apodose. Le sens de cette remarque, c'est qu'avant de déterminer le rôle d'un groupement binaire ou ternaire qui, par lui-même, se prête à une double interprétation rythmique, on considère quelle place il occupe dans le développement général de la phrase.

314. — Les exemples, que nous donnons au chapitre X de cette partie, peuvent servir ici comme exemples du *lien dynamique.*

En voici d'autres :



315. — « Cette sage distribution de l'intensité dans toute la phrase est très importante, si l'on veut arriver à *une exécution intelligente*, *intelligible et agréable*, en un mot, si l'on veut bien phraser, c'est-à-dire, observer la loi dynamique du rythme et donner au texte sacré l'importance qui lui est due.

« Supprimez cette subordination des accents, aussitôt la vie et l'unité disparaissent pour faire place à la mort et à la dislocation ; il n'y a plus ni membres ni phrases, ou si l'on distingue encore ces divisions, elle ne sont plus que des tronçons inanimés. En vain les rythmes enchaînent-ils les mots aux mots, en vain la mélodie déroule-t-elle à travers les membres ses courbes les plus belles, ce n'est pas assez ; il faut encore, pour arriver à la vie chaude, vibrante, cette gamme d'intensité, qui s'étend et pénètre dans toutes les parties de la phrase, qui les embrasse, les enveloppe et les lie dans une parfaite unité.

« Qu'elle vienne à manquer, la phrase reste froide et plate, les différentes parties sont mal ajustées, les membres languissent, et, dans son ensemble, la mélodie ressemble à ces personnes malingres, sans couleur, qui n'ont pas assez de sang et de vigueur pour soulever leurs membres étiolés. »

Et cependant ils ne manquent pas ceux qui, au nom de la nature, veulent bannir cet élément vital de toute mélodie, pour lui substituer je ne sais *quelle égalité de force* ou *quel naturel*, comme ils disent. Ils prétendent imiter la nature et ils tombent « dans le genre précieux, dans une afféterie naïve et maniérée, pire que toutes les exagérations auxquelles peut donner lieu la loi dynamique qui nous occupe ».

Mais il n'y a rien à craindre de ce côté-là dans le chant grégorien ; car la loi essentielle de toute bonne exécution de ce chant est d'être absolument exempte de la moindre exagération. « La douceur, la suavité, l'onction, le calme inaltérable de la mélodie grégorienne, demandent que toutes les progressions et détentes dynamiques soient conduites avec mesure, discrétion et délicatesse ».

Ici, c'est le juste milieu qui est la perfection.

Donc, « point de *crescendos* rapides et éclatants, point de *diminuendos* subits, jamais une recherche quelconque d'effet, jamais surtout de contrastes proprement dits ». Le naturel toujours, mais avec art, « des nuances, rien que des nuances, qui se lient, se fondent l'une dans l'autre comme les couleurs de l'arc-en-ciel ».

Lien proportionnel.

316. — Le lien proportionnel n'est autre chose que la relation et la dépendance que la proportion des sons établit entre les rythmes et entre les incises.

317. — Cette relation, qui peut consister non seulement dans le nombre des sons mais encore dans la durée des pauses, est

principalement le résultat de deux attractions : de l'attraction mélodique ou attraction corrélative de certains sons dans chaque gamme, et de l'attraction rythmique ou de la dépendance que l'action synthétique du rythme établit entre divers groupes de notes, constituant chacun un mouvement rythmique.

Ces deux causes, appuyées sur le sens esthétique que nous portons inné, déterminent le nombre de sons qui doivent entrer dans chaque incise et dans chaque membre, pour qu'il y ait entre les incises et entre les membres, relation d'équilibre ou de proportion.

318. — L'exécutant peut détruire cette relation, en ne donnant pas aux différentes pauses leur juste valeur ou en en exagérant la durée.

Lien d'articulation.

319. — Le lien d'articulation s'appelle ainsi, parce que son action se fait sentir entre les incises et les membres au point précis de leur jointure.

Ce lien d'articulation, c'est la *mora vocis.*

320. — « Pour bien faire la *mora vocis* entre deux incises ou deux membres moins importants, c'est-à-dire la *mora vocis sans respiration*, il faut se rappeler que la note allongée par elle remplit deux fonctions : elle *termine* un membre, elle *conduit* au suivant. Elle transmet, par conséquent, la vie d'un membre à l'autre; le courant vital de la mélodie et du rythme passe par elle; elle doit s'en ressentir. Il ne faut donc pas l'exécuter froidement, sous le beau prétexte qu'elle n'est qu'une tenue de la voix.

« Conformément à ce premier caractère, la *mora vocis* doit être *douce*, *suave*, afin de donner ainsi le sentiment du repos; mais à peine s'est-elle posée, qu'elle entre aussitôt dans sa seconde fonction qui est d'unir le membre précédent au suivant, et alors elle doit préparer cette transition, en s'adaptant au début du nouveau membre, en en prenant pour ainsi dire d'avance la couleur, la physionomie.

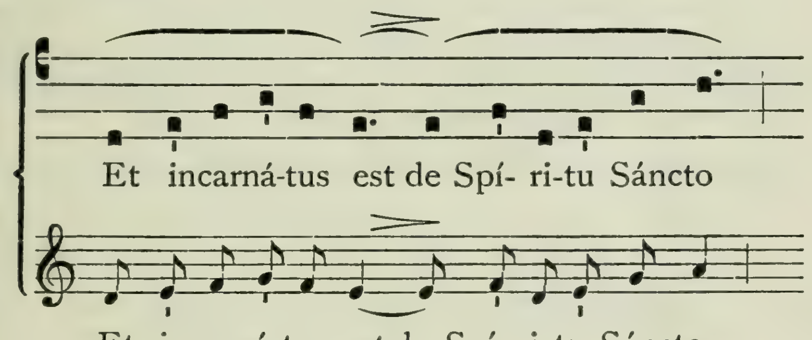
« La fin de la *mora vocis* sera donc en rapport avec la force dynamique, avec la valeur de la première note du début; elle doit se fondre avec elle, s'adapter à elle.

« Si le nouveau membre commence par une note forte, le timbre de la voix se terminera par un léger *crescendo*, comme dans le premier membre de l'exemple suivant; s'il commence par une note faible, il s'y adaptera par un léger et délicat *decrescendo.*

Exemple :



Autre exemple de ce dernier cas :



« Cette règle vaut principalement pour les *morae vocis sans respiration*, quand il s'agit d'unir entre elles les incises ou petits membres ; mais quand, entre des membres plus importants, *la respiration est nécessaire, la mora vocis distingue plus qu'elle ne lie ;* elle doit donc, dans ce cas, être d'une douceur voisine du repos.

« Tel est, dans l'exemple « *Cantate Domino* », le membre indiqué par un B.

« Ces nuances si délicates de *crescendo* et de *decrescendo* peuvent être comparées à l'huile qui diminue les frottements entre les rouages de la machine, ou encore à la synovie, cette huile vivante qui adoucit et favorise le jeu de nos membres ».

321. — Grâce à cette manière d'unir entre eux les rythmes, les incises et les membres, « la cantilène grégorienne, est une mélodie *continue*, non en ce sens qu'elle manque de divisions dans la durée — sans celle-ci il n'y aurait pas de rythme, — mais en ce sens que ces distinctions ne souffrent entre elles ni interruption, ni brisure, et que, bien plutôt, elles servent elles-mêmes à la *continuité* de la ligne mélodique : ainsi les guirlandes aux sinueux contours; ainsi, et mieux encore, parce qu'elles sont vivantes, les longues vagues d'une mer doucement soulevée par les vents ou la marée : elles roulent, montent, s'allongent, descendent, remontent sans solution de continuité, jusqu'au rivage sur lequel la dernière longuement s'étend et expire.

« Cette *tenue suivie* de mouvements ondulants est une image frappante de l'imposante et souple démarche de nos mélodies; tout doit, dans l'exécution, contribuer à la produire et à la maintenir. C'est à la fin des incises, des membres de phrase surtout, que la *continuité* court quelque danger : de trop longues pauses, des respirations longues et haletantes risquent de la suspendre ou même d'en briser le cours. Tout cela, au contraire — pauses, retards, respirations — doit aider à dessiner, pour ainsi dire, le prolongement des courbes inférieures qui relient la retombée et l'élan des vagues mélodiques.

« Ce sentiment intime que ressentent ceux qui ont étudié et pratiqué sérieusement les cantilènes grégoriennes, nous porte à réduire toujours plus les pauses de la voix, et à diminuer la durée des notes qui supportent les *morae vocis* ».

CHAPITRE IX.

De la direction du chant.

Chironomie. — A). *Par temps simples.* — B). *Par rythmes simples élémentaires.* — C). *Par temps composés.* — *Remarques : Classification du rythme. Dessins mélodiques.* — *Mouvement.* — *Conseils au directeur.* — *Expression.*

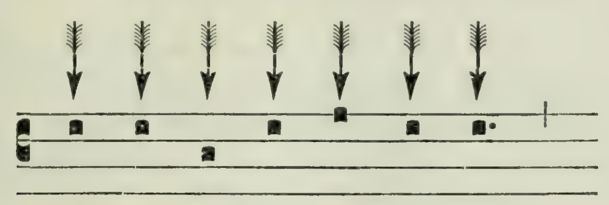
322. — Comme complément de tout ce qui a été dit précédemment sur le rythme, nous allons indiquer ici la manière de le représenter graphiquement par les gestes de la main. C'est ce qu'on appelle la *chironomie*, du grec χειρ (*main*) et νόμος (*règle*) [1].

On peut diriger le chant de diverses manières.

[1] Le 2e vol. du *Nombre Mus. Grég.* consacre à la chironomie un long et magistral chapitre. Nous y renvoyons le lecteur, le nôtre étant forcément sommaire.

323. — A) *Direction par temps simples.*

Ce serait une lourde erreur de diriger le chant en marquant chaque note d'un frappé plus ou moins fort, v. gr. :



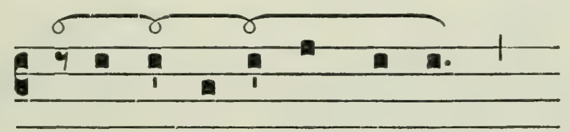
Ec- ce sa- cér- dos má-gnus

Une telle direction aboutirait fatalement à une exécution martelée.

324. — On pourra cependant y recourir en certains cas, mais en passant ; par exemple, s'il s'agit d'accélérer ou de retarder quelques notes, ou bien d'établir plus d'égalité entre elles.

325. — B) *Direction par rythmes simples ou élémentaires.*

Elle consiste à baisser la main d'un ictus à l'autre. Bien que préférable à la précédente, cette direction n'est pas encore celle qui convient le mieux au caractère du chant grégorien ; il lui manque de pouvoir exprimer l'union de tous les éléments qui



Ecce sa-cérdos mágnus

composent la phrase, en même temps qu'elle indique la valeur respective de chacun.

326. — Son usage pourra être limité aux cas où il y a lieu de donner du relief à l'accent tonique, par exemple, lorsqu'il correspond au dernier temps d'une division ternaire.

Ce cas se présente pour l'accent de *intelléctus* dans l'Introït *In Medio* que nous analysons plus loin.

327. — C) *Direction par membres de phrase ou temps composés.*

C'est la vraie manière de diriger l'exécution du chant grégorien et la seule conforme à son style lié. Elle dépeint en quelque sorte aux regards de l'exécutant le rythme de ce chant, en en faisant ressortir à la fois les détails et l'ensemble, les mouvements et les contours : d'abord elle marque les groupements binaires et ternaires, avec leur caractère d'arsis ou de thésis ; ensuite elle indique l'union et l'enchaînement des rythmes entre eux, en répétant l'arsis ou la thésis s'ils sont unis par contraction, et en

conservant à chacun son arsis et sa thésis s'ils le sont par juxtaposition; enfin, il n'est pas jusqu'à la dynamie qu'elle ne puisse traduire par la vigueur ou la modération, la largeur ou le rétrécissement qu'elle sait donner à ses gestes.

328. — A l'arsis la main décrit un mouvement ascendant, en forme de courbe, qui doit partir du premier ictus rythmique exprimé ou sous-entendu; à la thésis, elle fait un simple mouvement descendant. Dans les deux cas, le geste aura plus ou moins d'ampleur, selon le nombre de notes dont se composent les parties.



C'est la chironomie du rythme simple ou isolé.

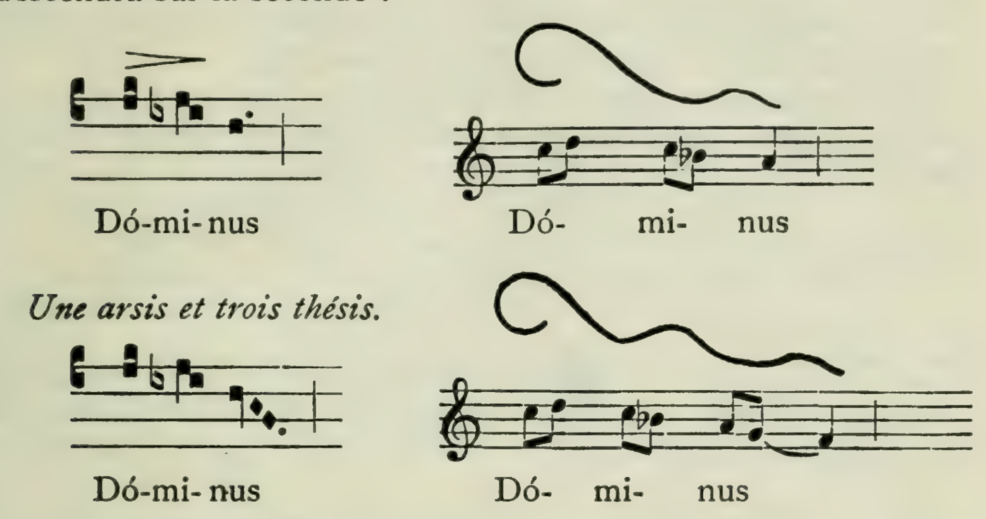
329. — Dans une suite de rythmes simples formant ensemble un rythme composé par *contraction*, on répétera le mouvement arsique autant de fois qu'il y aura d'arsis.



On indique le groupe arsique le plus important de chaque incise, de chaque membre et de toute la phrase, par une élévation plus marquée de la main.

330. — Si, dans les rythmes par *contraction*, plusieurs thésis se succèdent, la main, après être descendue sur la première, se

relèvera légèrement et, ayant décrit une petite ondulation, elle redescendra sur la seconde :

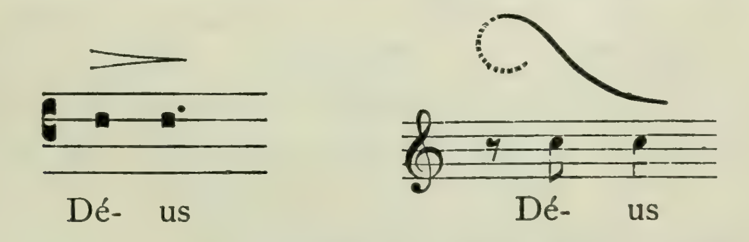


331. — Dans les rythmes composés par *juxtaposition*, on répète le même geste pour chaque rythme simple, en reliant, comme il suit, l'arsis du second à la thésis du premier.



Avec ce procédé, on peut suivre et indiquer les plus petits détails du mouvement rythmique.

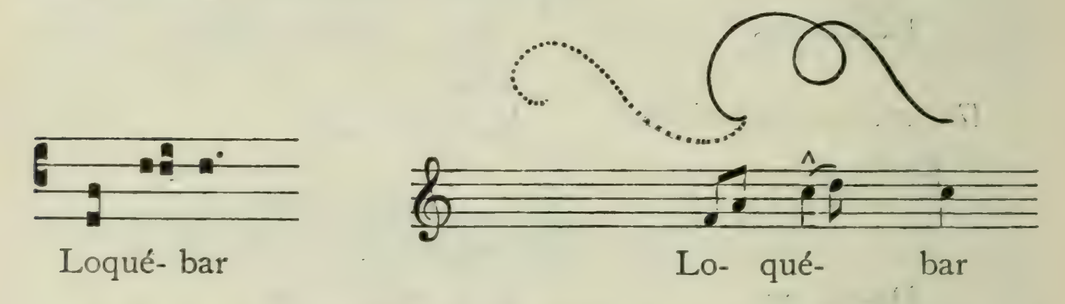
332. — Dans les exemples précédents, le rythme commence par un ictus exprimé; lorsque l'ictus initial est sous-entendu, on l'indique par un geste préliminaire, et on ne commence le chant que lorsque la main parvient au sommet du demi-cercle qu'elle décrit.



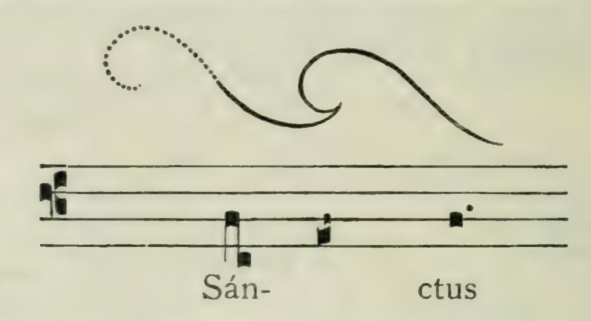
On peut encore signaler l'ictus initial sous-entendu par un frappé, comme quand on bat une mesure à deux temps et qu'on part au second.

333. — D'ailleurs, même dans les pièces commençant par un ictus exprimé, il est bon de les faire toujours précéder d'un geste préliminaire; les exécutants sont ainsi avertis du mouvement à prendre, et l'attaque se fait avec plus d'ensemble.

Dans ce cas, la main ne décrit pas seulement une partie de l'arsis, comme dans l'exemple précédent, mais bien un rythme tout entier.

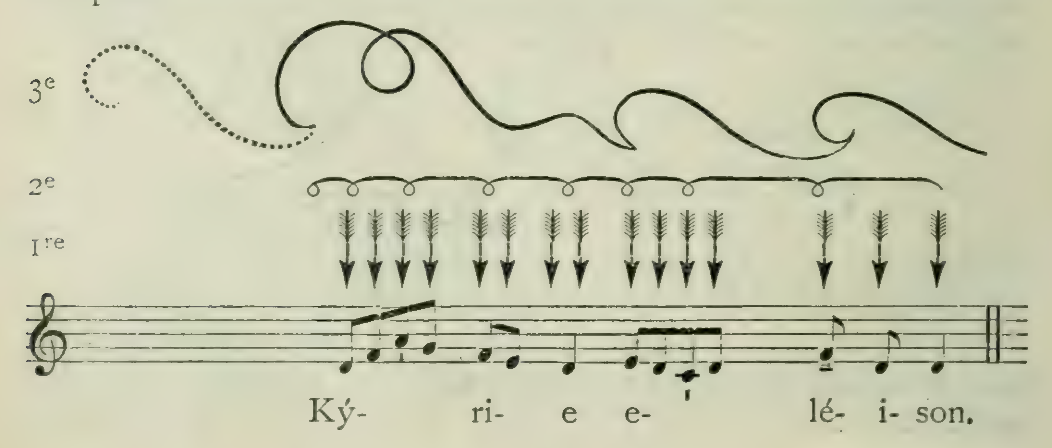


334. — Si au début de la phrase se présente une thésis, la main l'indique de la manière suivante :



On peut voir au chapitre suivant un modèle de chironomie complète dans l'*Alleluia, Ostende.*

Un exemple graphique des trois chironomies superposées fera saisir l'importance pratique de la dernière que nous venons d'exposer.



Remarques.

335. — CLASSIFICATION DU RHYTME. — *Règle générale.*

En règle générale, le mouvement mélodique lui-même servira de guide au directeur pour classer les arsis et les thésis ; car l'arsis représentant l'élan et l'effort, et la thésis l'arrivée et le repos du rythme, il est naturel, logique même, d'attribuer la première à un groupe ascendant, et la seconde à un groupe descendant.

Nous disons en *règle générale*, parce que toute élévation n'est pas nécessairement arsis, et toute descente thésis ; cela dépend du mouvement général de la phrase.

336. — *Rythmes par juxtaposition.*

On considère comme rythmes *juxtaposés* les mouvements dans lesquels la mélodie ou le texte ne réclament pas la répétion de l'arsis ou de la thésis.

337. — *Rythmes par contraction.*

Au contraire, lorsque, en raison du texte ou de la mélodie, le mouvement demande plusieurs impulsions, le rythme est par *contraction ;* il se compose de plusieurs arsis ou de plusieurs thésis que la main doit reproduire.

338. — S'il est manifeste que le groupe suivant ou thésis ne dépend pas strictement du groupe précédent ou arsis, et que, de plus, le mouvement requiert un renouvellement d'énergie, c'est une preuve qu'un nouveau mouvement commence et qu'il faut le signaler en décrivant l'arsis d'un nouveau rythme.

On doit ordinairement, dans l'intérieur des incises et des membres, préférer la contraction à la juxtaposition.

339. — *Le premier rythme de la phrase.*

Toute phrase ne commence pas nécessairement par une arsis ; elle peut débuter par une thésis préparatoire, comme dans le *Sanctus* cité plus haut.

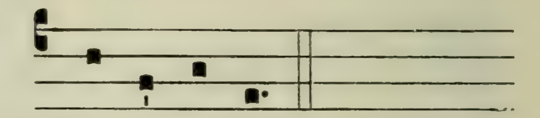
340. — DESSINS MÉLODIQUES.

Le directeur doit encore régler ses gestes de manière à faire bien ressortir certains dessins mélodiques d'un usage très fréquent dans le chant grégorien, et à ne laisser perdre aucun des détails, dont l'ensemble fait la mélopée liturgique si belle et si agréable.

Voici quelques-uns de ces dessins indiqués sommairement :

A. — *Mouvements mélodiques et intervalles semblables.*



B. — *Mouvements mélodiques semblables et intervalles distincts.*	
C. — *Symétrie et correspondance entre divers groupes.*	Alleluia *Ostende*, analysé au chapitre suivant.
D. — *Répétitions égales.*	Alleluia *Magnus* du VIIIe Dim. après la Pentecôte.
E. — *Répétitions transposées.*	Offert. *Recordare*, *jubilus* final, et le *Christe*, avec le dernier *Kyrie* no XI.
F. — *Imitations directes ascendantes.*	Trait du IIe Dimanche de Carême *Quis loquetur.*
G. — *Imitations directes descendantes.*	Grad. *Constitues...principes...* entre autres cas de la même pièce.
H. — *Imitations en mouvements contraires...*	*Christe* T. P.; *Qui fuerat quatriduanus* de la Com. *Videns Dominus.*
I. — *Gradation et régression.*	C'est un des cas le plus fréquents. Exemples caractéristiques : *Mansuetudinem* du Grad. *Specie tua*, et *munera offerent* de l'Offert. *Reges Tharsis.*
J. — *Antécédents et subséquents.*	La deuxième incise de l'All. *Fac nos...*, et de l'All. *Justus germinabit.*

Nous pourrions citer beaucoup d'autres exemples; mais leur place est plutôt dans un traité d'esthétique grégorienne.

A. — Du mouvement.

341. — Il ne doit être ni précipité ni lent. Précipité, il serait un manque de respect envers Dieu dont on chante les louanges; lent, il ennuierait les auditeurs et porterait atteinte au sens du texte et de la mélodie.

342. — Dans l'adoption du mouvement, on aura égard au sens du texte, au caractère de la mélodie, au nombre des exécutants et aux conditions acoustiques du local.

343. — Les mélodies à grands intervalles comportent un mouvement modéré.

344. — Les récitatifs doivent avoir le mouvement d'une lecture claire, dictincte et posée.

345. — Dans les chants entièrement neumatiques comme l'*Alleluia*, la voix n'étant plus sujette en quelque sorte à la contrainte qu'in pose toujours la prononciation d'un texte, le mouvement peut être plus animé.

346. — *Les chants alternés* tolèrent en général un mouvement plutôt vif que lent.

347. — Lorsque le nombre des exécutants est considérable, on conseille généralement de prendre un mouvement plus modéré, sans jamais tomber cependant dans la lourdeur.

348. — *Un chœur bien formé*, et sachant manier la voix à la perfection, peut adopter un mouvement modéré plus facilement qu'un chœur moins expert ; celui-ci s'expose à marteler s'il chante lentement.

349. — On pourra enfin recourir aux indications métronomiques que les moines de Solesmes ont placées en tête de chaque mélodie dans leurs éditions en notation musicale moderne; mais qu'il soit bien entendu que ces indications ne sont qu'approximatives.

B. — **Conseils au directeur.**

350. — Le directeur veillera avec un très grand soin à ce que l'équilibre et la proportion soient toujours conservés dans le chant.

Il ne permettra pas que les notes aiguës soient émises précipitamment, ainsi que certains chœurs en ont la tendance. Quelquefois au contraire ces notes élevées demandent plus d'ampleur.

Quand les exécutants sont portés à crier ou à imprimer au chant une vigueur exagérée, le directeur y remédiera avec succès en multipliant plutôt les thésis que les arsis, du moins dans les rythmes qui se prêtent à l'une ou à l'autre interprétation ; il prendra le moyen opposé si le chœur se laisse aller à la mollesse et dans le mouvement et dans l'expression.

Qu'il ne se croie pas obligé de reproduire par le geste toutes les arsis et toutes les thésis. Quand le chœur marche bien et n'a pas besoin d'être entraîné, il peut réunir en un seul geste plusieurs arsis ou plusieurs thésis consécutives. De larges mouvements de la main accompagnent alors, sans les briser, les directions diverses de la ligne mélodique. Le chant y gagne en souplesse et en ampleur.

Le directeur bannira impitoyablement toute affectation dans le chant. Il ne tolèrera donc jamais les interprétations maniérées, par exemple, les prétendus *échos* marqués de *ppp*, dont on accompagne parfois les répétitions mélodiques d'un usage si fréquent dans le chant grégorien.

Non seulement ce procédé des échos (?) est mesquin et indigne de la sereine majesté du chant liturgique, mais encore il est souvent en contradiction avec l'expression elle-même; car il n'est pas rare que, dans les répétitions mélodiques, le sentiment musical demande, pour avoir toute son expression, plus d'intensité de voix et plus d'ampleur de mouvement. N'est-ce pas, par exemple, pour donner plus de force et d'efficacité à la prière, qu'on répète au *Kyrie* la phrase mélodique? N'est-ce donc pas un contre-sens que de l'exécuter en écho?

Enfin, le directeur devra étudier lui-même constamment le chant grégorien pour bien savoir interpréter chaque pièce et pour être tout imprégné de l'esprit qui anime les gracieuses cantilènes dont les anciens firent leurs délices.

C. — De l'expression.

351. — Le naturel, qui est le suprême modèle du beau, doit accompagner toujours l'exécution du chant grégorien.

C'est chanter avec affectation que de donner une voix molle et éteinte, ou de la forcer outre mesure.

La voix sera donc naturelle, en évitant les excès tant d'un côté que de l'autre; si plusieurs chantent en même temps, aucune voix ne tranchera sur les autres, mais elles seront si bien fondues ensemble qu'on croirait n'en entendre qu'une.

352. — Du commencement à la fin, la voix devra-t-elle donc conserver toujours la même intensité? Non certes; car que serait une telle musique, un tel art, sans traits ni ombres et d'un monotonie desespérante?

Voudrait-on, par hasard, que le chant soit naturel dans la mesure où il serait négligé, ou tout au moins dépourvu d'élégance et de bon goût?

Mais invoquer à cette fin le naturel, c'est lui faire la plus grande injure qu'on puisse imaginer. Le naturel, il le faut sans doute et nous le réclamons ici de toutes nos forces; mais il devra être accompagné de « l'art et de la piété », pour que le chant ait une expression entièrement spirituelle et digne de la sainteté de la maison de Dieu.

C'est pourquoi il est nécessaire avant tout de comprendre le sens du texte et de s'en pénétrer. L'art aidera ainsi la piété et la piété perfectionnera l'art; non, certes, un art théâtral et mondain, mais un art exclusivement religieux. Tel est bien le chant grégorien que l'Eglise a composé pour célébrer uniquement les louanges du Très-Haut.

353. — Ce sont des qualités éminemment artistiques de ce chant que l'intime et mutuelle pénétration du texte et de la mélodie, l'expression sublime de la parole sacrée, la traduction idéale du sens mystique et liturgique des grandes pensées et images dont l'Eglise se sert dans ses communications avec nous.

Mais c'est toujours sans excès d'enthousiasme et sans aucun écho des passions qu'elle manifeste sa révérence envers Dieu; de là les caractères que nous reconnaissons au chant grégorien et qui sont le calme, le repos et la paix inaltérable avec lesquels il déroule sa trame mélodique sans recourir jamais aux effets tant recherchés par la musique théâtrale; l'expression qu'on doit donner à ce chant ne peut donc être que sainte, paisible, pleine d'onction sacrée et comme le reflet de la paix du cœur.

354. — L'observation des règles du phrasé, exposées dans cette partie, sera d'un grand secours pour donner au chant l'expression qu'il requiert.

355. — Que la dernière note avant les pauses ne soit pas exécutée comme si le chantre, oublieux et distrait, heurtait contre elle. C'est l'impression que l'on éprouve quand la voix tombe lourdement et fortement sur cette dernière note. Dans les pauses principalement, on doit prendre garde d'abord de ne pas accentuer et ensuite de ne pas prolonger inconsidérément la dernière syllabe : *Ultima syllaba non turpiter caudetur*, ainsi que s'exprimaient les anciens.

CHAPITRE X.

Exemples pratiques.

Ordre dans l'analyse. — In medio. — Ostende. — Videns Dominus. Exsurge. — Justus.

356. — Les analyses suivantes ont pour but d'indiquer de quelle manière on doit étudier les mélodies grégoriennes pour les chanter, selon l'expression de Pie X, « saintement et artistiquement ».

En même temps qu'elles vont nous permettre de recueillir le fruit de toutes les études antérieures, ces analyses nous aideront à connaître à fond la valeur artistique et les qualités qui font du chant grégorien le chant liturgique par excellence.

Dom Guéranger disait : « Je cherche partout ce que l'on pensait, ce que l'on faisait, ce que l'on aimait dans l'Eglise aux âges de foi ».

« Rechercher la pensée de nos pères, ajoute Dom Mocquereau, soumettre humblement notre jugement artistique au leur, c'est ce

que demandent à la fois l'amour que nous devons avoir pour la tradition entière, tant mélodique que rythmique, et le respect d'une forme d'art parfaite en son genre ».

C'est par l'étude approfondie du chant grégorien et l'analyse intime de ses pièces que nous comprendrons la raison pour laquelle Pie X l'a proposé aux compositeurs comme le suprême modèle de la musique religieuse, et que ceux-ci pourront enrichir leurs compositions avec des procédés ignorés jusqu'à présent d'un grand nombre. Que de surprises dans l'examen attentif et minutieux d'une mélodie! Les manuscrits, sont d'autre part, si abondants en indications rythmiques, qu'ils projettent une vive lumière sur ce genre d'études.

Le cadre limité d'une Méthode ne nous permettra pas de donner à nos analyses la forme ample et détaillée que le savant directeur de l'Ecole de Solesmes, Dom Mocquereau, a employée dans ses *Monographies Grégoriennes.* Nous tâcherons cependant, au point de vue pratique, de suivre ses procédés, et nous mettrons même à profit ses propres indications pour les deux premiers exemples : *In medio* et *Ostende.* Ce sera une manière bien modeste de lui témoigner notre reconnaissance pour la mention qu'il a daigné faire de notre Méthode dans la première de ses Monographies.

357. — Pour rendre l'analyse d'une pièce aussi fructueuse que possible, nous proposons la marche pratique que voici : *Texte, mélodie, rythme.*

Texte.	Sens littéral et mystique. — Son emploi liturgique. — Son histoire. — Phrasé.
Mélodie.	Nombre de notes. — Intervalles employés. — Diversité des mouvements mélodiques : ascendants ou descendants : contraires : imitations : abréviations : analogies ou parallélismes : répétitions : antécédents ou subséquents : demandes et réponses : rimes musicales. — Modalité : tonique : dominante : extension du mode : modulations.
Rythme.	Divisions générales de la pièce. — Valeur des pauses. — Interprétation particulière de quelques neumes. — Indications rythmiques qui précisent la valeur de quelques notes. Ictus rythmiques. Rythmes élémentaires ou simples. Rythmes composés : leur nombre : leur genre et pour quels motifs. Finales du rythme ou cadence ictiques et postictiques — Incises et membres : leur nombre : examiner comment

Rythme. le texte, la mélodie, le sens esthétique et synthétique du rythme contribuent à leur formation. — Accent particulier et principal de chaque membre et incise.

Phrases : leur nombre : leur formation : leurs éléments d'unité. — Lien mélodique : protase et apodose. — Lien dynamique : accent général phraséologique : comment on le fait : sa prééminence : soin à bien l'interpréter. — Lien proportionel : d'où résulte-t-il et à quoi sert-il : comment on le pratique. — Lien d'articulation : son office et la manière de l'interpréter.

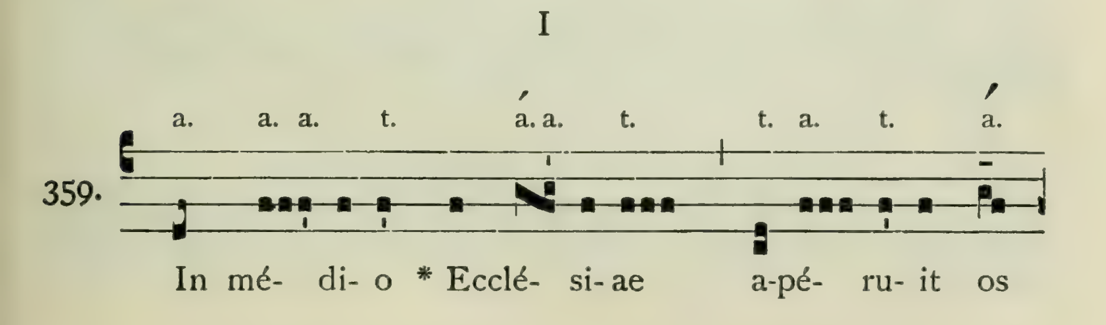
Mouvement et expression de la pièce. — Direction ou chironomie.

358. — Quelle juste sastisfaction éprouve le grégorianiste lorsque, après une étude consciencieuse, il parvient à connaître à fond et jusque dans ses moindres détails le vrai caractère d'une pièce!

« Le restaurateur grégorien, dit Dom Mocquereau, travaille patiemment, lentement, mais sûrement, membre à membre, dans sa vérité première, la vénérable mélodie. Ainsi procède le médecin chargé de la reconnaissance d'un corps saint. Il examine pieusement chacun des ossements, les reconnaît, les classe, les ordonne, les rejoint et reconstitue peu à peu toute l'ossature. Mais là s'arrête sa puissance; il ne peut leur donner la vie. Plus heureux, le restaurateur grégorien va plus loin : il peut, après le même travail sur les membres d'une antique cantilène, l'animer, la faire revivre, la présenter dans toute sa beauté. C'est là vraiment la récompense de tous ses efforts ».

C'est après avoir terminé l'étude paléographique d'une mélodie et avant d'entreprendre sa reconstitution rythmique, que Dom Mocquereau a écrit ces lignes. Espérons que nous éprouverons une satisfaction semblable, bien que, dans nos analyses, nous ne puissions suivre que de loin la marche qu'il nous a magistralement tracée dans les siennes.

I





360. — *Texte.*

Voici le passage de l'Ecclésiastique auquel il est emprunté : « *Et in medio Ecclesiae aperiet os ejus, et adimplebit illum spiritu sapientiae et intellectus, et stola gloriae vestiet illum* ». (XV, 5).

L'Eglise a appliqué ces paroles d'abord à S. Jean l'Evangéliste, puis aux Docteurs.

Les anciens documents liturgiques donnent l'introït *In medio* le 27 décembre à la seconde messe de S. Jean.

Le phrasé, à la simple lecture, pourrait être établi de cette manière :

Phrase.	Membre	Incise : In medio Ecclesiae.
		Incise : aperuit os ejus,
	Membre	Incise : et implevit eum Dominus,
		Incise : spiritu sapientiae et intellectus,
	Membre	Incise : stolam gloriae,
		Incise : induit eum.

Dans le chant, il faudra de plus tenir compte de la disposition mélodique et rythmique que le compositeur a voulu donner à la phrase.

361. — *Mélodie.*

Qu'on nomme les notes et les intervalles employés.

Le mouvement mélodique est ascendant jusqu'aux mots *implevit eum*, d'où il redescend à la finale par une série de degrés bien ordonnés.

Les deux premières incises sont presque identiques dans leurs mouvements; et c'est à peine si elles s'écartent par de légères ondulations de la note récitative *fa* [1].

Aussi font-elles contraste avec les suivantes : *et implebit eum Dominus spiritu sapientiae et intellectus, stolam gloriae.* La mélodie est ici plus accidentée; elle prend un vol rapide vers la note elevée, et descend ensuite, par degrés et avec un gracieux balancement, jusqu'au *do* grave.

Il faut remarquer l'étroite relation mélodique et la mutuelle attraction des sons dans l'intérieur des incises : *spiritu sapientiæ et intellectus, stolam gloriae*, et entre chacune d'elles.

La mélodie est du sixième mode. (Voir le tableau des modes au chapitre I.)

Le *fa*, tonique du mode, est converti en dominante et en corde récitative dans les deux premières incises; dans la dernière, quoique le mouvement des deux premières soit reproduit, le *fa* retrouve plutôt son caractère de tonique, parce que cette incise est unie à la précédente *stolam gloriae*, et qu'elle met fin à la pièce.

362. — *Rythme.*

L'Edition vaticane divise la mélodie en *trois phrases*, formées, la première et la dernière par deux incises, et la deuxième par trois.

La valeur de chacune de ces trois pauses a été déterminée au chapitre IV. Cependant la pensée musicale semble mieux interprétée, si on donne la valeur d'une pause de membre aux deux premières grandes pauses, faisant ainsi de la pièce entière une seule phrase. L'unité de la mélodie y gagne énormément.

C'est question de détails, sans doute; mais détails qui contribuent beaucoup à la beauté de l'ensemble, et qui, d'autre part, ne sont point contraires à la version officielle.

Deux *tristrophas* apparaissent dans la première incise; la première tristropha, en plus de la répercussion dont il a été parlé quand

---

[1] « Il faut insister sur la *forme mélodique* de ce membre.

« Sauf les deux *podatus* inférieurs qui servent d'introduction aux deux premières incises; sauf les deux groupes d'accentuation, la mélodie, très simple, se maintient constamment sur le *fa;* à peine se meut-elle en dehors de cette corde : discrète, retenue, elle s'efface pour laisser toute la place au *rythme.* Celui-ci, de son côté, ne paraît que pour s'ajuster étroitement avec les mots, mais avec les mots augmentés, agrandis; il semble vouloir les dilater pour mieux exprimer les profondes idées qu'il représentent. Et telle est sa puissance que, seul, son bercement, large et paisible, donne à ces quelques mots un caractère indéfinissable de grandeur, de noblesse et de gravité.

« Pauvreté mélodique, diront les légers, les inconscients!

« Richesse rythmique, répondrons-nous, pureté classique digne des Grecs et des grégoriens primitifs qui, les uns et les autres, étaient doués d'un sens rythmique et d'une finesse de tact auditif que la moindre ride, la moindre nuance sonore suffisait, sans l'aide de la mélodie, à émouvoir et à charmer ».

il a été question de l'exécution propre à ce neume, porte ictus sur sa dernière note.

Sur le mot *implevit*, le neume est composé d'un *punctum*, *podatus-quilisma* et d'un *oriscus* que l'édition vaticane traduit par une virga ; l'ictus se place en conséquence sur le *la.*

Les deux *distrophas* de *induit* correspondent dans les manuscrits à deux *bivirgas*, comme il arrive d'ordinaire quand deux notes à l'unisson sont affectées à une seule syllabe. La première bivirga comporte une répercussion et un retard à chaque note, et la seconde une simple répercussion.

L'épisème de retard placé sur le mot *os* et ceux des autres neumes sont reproduits des manuscrits rythmiques.

Les trois notes *mi*, *fa*, *sol* de *sapientiae* et de *intellectus* doivent être interprétées comme un *salicus*, selon qu'il est indiqué dans les manuscrits. La modalité elle-même de la pièce réclame cette interprétation. Le *mi* se trouve ainsi entre deux *fa* portant appui.

Le point à côté du *la* de *implevit eum* supplée au *cephalicus* des manuscrits. De plus, ce cas n'est pas sans une grande analogie avec beaucoup d'autres dans lesquels la voix trouve un repos immédiat après le « pressus » *la do do la.*

Comme on l'a dit ailleurs, les appuis rythmiques indiquent les divisions binaires et ternaires.

363. — Les rythmes élémentaires pourraient se distinguer dans la forme suivante :



364. — Mais, en pratique, il faut considérer le rythme général de la phrase et examiner les incises et les membres dont elle est formée.

Premier membre.

Première incise.

Deux rythmes composés par contraction : le premier, *in médio Ec.*, comprend trois *arsis* et une *thésis postictique ;* — le second, *clesiae*, deux *arsis* et une *thésis.*

Deuxième incise.

Deux rythmes : le premier, *aperuit*, commence par une *thésis*, continue par une *arsis* et termine par une *thésis postictique ;* — le second, *os ejus*, comprend une *arsis* et deux *thésis.*

Second membre.

Première incise.

Trois rythmes : la conjonction *et* peut être considérée comme prolongation de la thésis précédente; le mouvement rythmique général résulte ainsi plus uni. Le premier rythme *plevit,* est formé par contraction avec le *la* de *eum :* deux *arsis* et une *thésis* postictique; — le second, *eum,* à partir du *do-pressus,* rythme simple : une *thésis ictique;* — le troisième *Dominus,* composé par contraction : une *arsis* et deux *thésis,* la dernière ictique.

Deuxième incise.

Deux rythmes simples et un rythme composé. Les deux premiers, *spiritu sapi,* forment jusqu'au *mi* inclusivement, un rythme composé par juxtaposition avec *thésis postictiques;* — le dernier, *ientiae,* est, à partir du *fa,* composé par contraction : deux *arsis* et deux *thésis,* la dernière *ictique.*

Il y a une troisième *thésis,* celle qui commence l'incise suivante, et qui, en raison de sa relation mélodique avec la précédente, peut être considérée comme dépendant du rythme composé antérieur, à la manière des deux premières incises.

Troisième incise.

Un seul rythme par contraction, *intellectus,* à partir du *fa :* deux *arsis* et quatre *thésis.*

En arrivant à l'accent tonique, qu'on se rappelle ce qui a été dit au chapitre précédent, lorsque l'accent d'un mot est au troisième temps d'un groupement ternaire. (N° 326.)

Troisième membre.

Première incise.

Deux rythmes. Le premier, *stolam,* simple, avec *thésis postictique;* — le second, *gloriae,* composé par contraction : une *arsis* et deux *thésis,* la dernière *postictique.*

Deuxième incise.

Un seul rythme composé par contraction, ainsi que l'exige le repos final de la mélodie. *Induit eum :* une *arsis* et trois *thésis,* la dernière forcément *ictique.* — Dans le premier membre, l'accent particulier correspond au premier *sol* de *Ecclesiæ,* groupe arsique le plus élevé; et l'accent principal au *sol* de *os.*

Les accents particuliers du second membre correspondent au *sol* de *sapientiae* et au *la* de *intellectus;* le principal au *do* de *eum.*

Au troisième membre, les accents se trouvent sur *glo* et sur *in.* Si on ne regarde que la mélodie, l'accent principal est le premier; si on s'en rapporte aux indications rythmiques des manuscrits, il pourra être affecté au second.

365. — *La phrase.* — Les trois premières incises forment la protase et les autres l'apodose.

Le point central de toute la phrase, et qui représente l'*accent général*, est constitué par le « *pressus* » *la do do la* de *eum.*

La mesure exacte des pauses, l'ordre, l'équilibre et la symétrie des rythmes constituent le lien de proportion.

La transition d'un rythme à un autre sera continue, naturelle, délicate, sans heurts et sans interruption.

366. — Le *mouvement général* de la pièce aura l'allure d'une déclamation grave, majestueuse et sévère, mais exempte de toute emphase.

Le premier membre doit être chanté avec une gravité simple, comme un récitatif modéré; le second demande plus de vivacité à cause du vol rapide que la mélodie prend dès le début, et qui contraste avec l'allure calme du précédent. Le second membre términé, la mélodie reprend graduellement la forme et l'allure du premier.

367. — La *chironomie* marquera la succession des rythmes, d'après la méthode indiquée dans le chapitre précédent.

II





369. — *Texte.*

Il est pris du psaume 84, v. 8. et, par les sentiments qu'il exprime, se trouve bien à sa place liturgique, à la messe du premier dimanche de l'Avent.

370. — La disposition mélodique est à peu près la même pour chacune des incises.

La gradation bien ménagée des mouvements qui, à chaque incise, tendent vers un point culminant précédé d'inflections immédiates, est remarquable.

Non moins remarquable est la concordance mélodique des groupes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8, indiqués au-dessous du texte, et dont la relation, ainsi que nous le disons en parlant du rythme, doit transpirer dans la pratique.

Quant à la modalité, qu'on remarque la diverse disposition des cordes récitatives et des finales de chaque incise.

Dans la première phrase, *Alleluia*, les appuis se placent volontiers sur le *la*, et le *do*, dominante du mode, devient le point culminant de la phrase.

La seconde commence par *do*, faisant ainsi ressortir le rôle de dominante, que joue cette note dans l'usage actuel ; elle termine par *si*, qui devient aussitôt la dominante de l'incise suivante, laquelle finit par la tonique *sol.*

A la troisième phrase, le *do* reprend sa fonction de note dominante qu'il ne tarde pas à céder de nouveau au *si;* celui-ci fléchit d'un demi-ton devant la cadence en *fa* qu'il prépare et qui conduit au membre suivant. Dans ce dernier membre, la dominante flotte entre *do* et *si*, et la pièce s'achève naturellement par sa tonique propre.

371. — Il faut bien se rendre compte de la relation et du parallélisme mélodique et rythmique établis entre les groupes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8, et que l'interprétation rythmique suivante,

basée sur les manuscrits et empruntée à la seconde Monographie de Dom Mocquereau, met admirablement en relief.



Aux groupes 9 et 10, qu'on tâche de répercuter le second *do*, afin de rendre plus sensible l'équivalence avec le *podatus-subbipunctis* qui les suit.

Si on éprouve le besoin de respirer dans la phrase *et salutare tuum*, qu'on le fasse rapidement avant la *tristropha*.

Qu'on ait soin de passer légèrement sur la première note des membres 11, 12, 13, 14 et 15, ainsi que l'indique le *c* (celeriter) des manuscrits, qui, ici, nous avertit de ne pas prolonger tant soit peu une note qu'ailleurs on pourrait retarder sans inconvénient.

Le même avertissement vaut pour la clivis 16. Là aussi, les manuscrits au moyen du *c* nous recommandent de ne pas retarder le mouvement bien que ce soit la fin de la phrase.

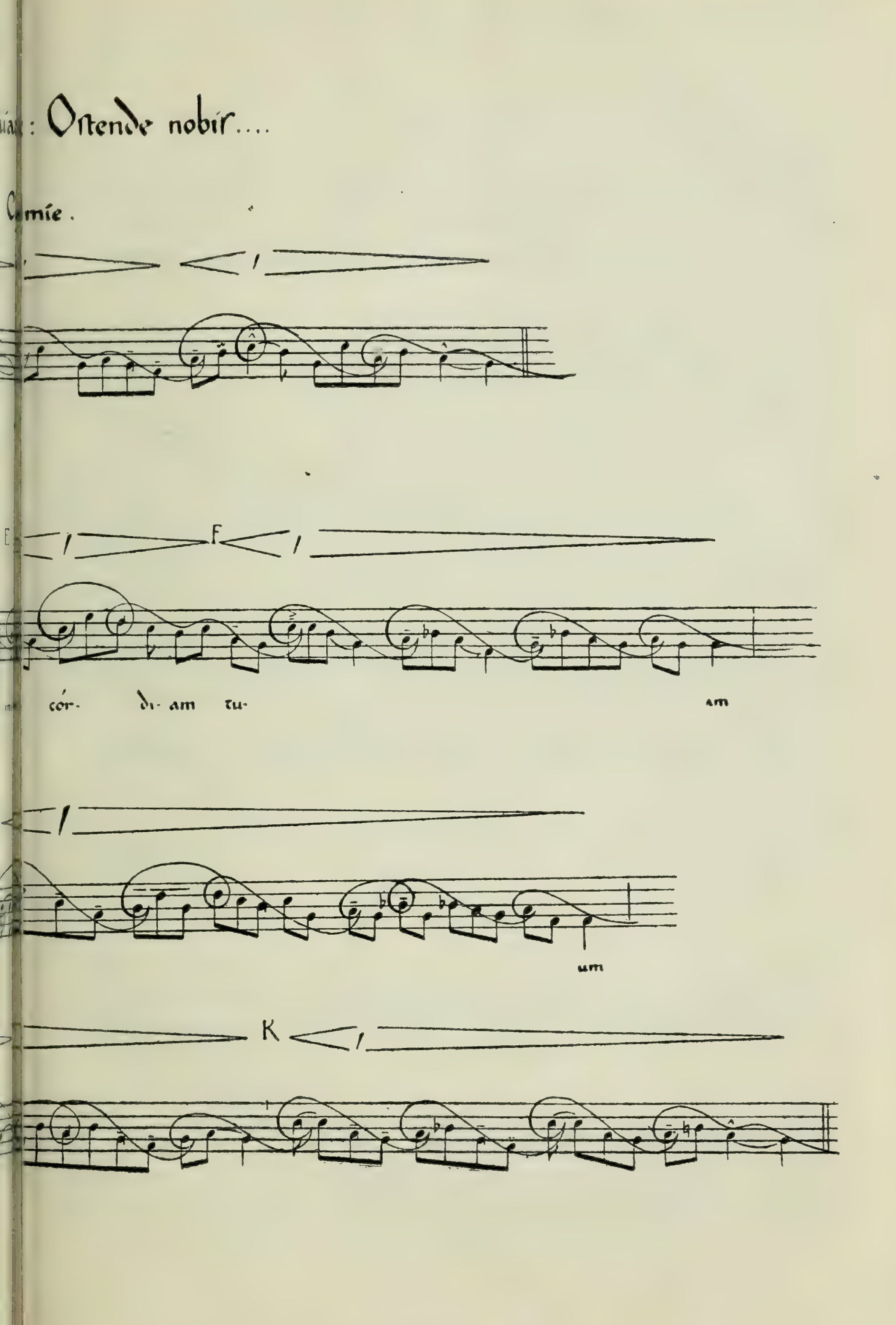
Le motif qui guide le rythmicien est facile à deviner : le retard de cette note deviendrait fatigant, après celui qui donne tant de grâce aux neumes précédents ; de plus, la clivis en question n'est qu'une simple répétition de deux notes antérieures *la-sol*, et ne sert qu'à arrondir la période musicale.

Tout ce qui reste à dire de l'interprétation rythmique est detaillé dans le tableau chironomique que nous reproduisons.

372. — Dans la première phrase, *Alleluia*, le mouvement devra être assez vif ; tandis qu'au verset *Ostende*, à cause de son caractère de supplication, il sera en général plus modéré.

Verset alleluia[t]





: Ostende nobis....
mie.
E
F
cór- di- am tu- am
um
K



374. — *Texte.*

Il sert d'antienne de Communion à la messe de la sixième férie après le quatrième Dimanche de Carême, pendant laquelle on lit l'Evangile de la résurrection de Lazare dont il est tiré.

375. — *Mélodie.*

Sa composition délicate est digne d'être remarquée. L'intérêt tonal croît et se développe graduellement jusqu'à *Lazare, veni foras*, uniques paroles du Sauveur qui soient rapportées ici, et qui sont les mêmes qu'il prononça en accomplissant ce grand miracle. Ce qui les précède et ce qui les suit, mais surtout ce qui les

précède revêt le caractère d'une narration très vivante. Qu'on remarque les diverses cordes récitatives : première incise, *fa;* deuxième, *sol;* troisième, *la.* Les deux incises suivantes ont un caractère nettement descriptif : la première, *et prodiit*, semble vouloir représenter, par son élévation mélodique, Lazare sortant du tombeau; la seconde, par ses chutes successives graduées, semble vouloir montrer les bandelettes, dont on l'avait enveloppé, tombant l'une après l'autre. La dernière incise termine dignement la pièce par des mouvements contraires d'un très bel effet.

376. — *Rythme.*

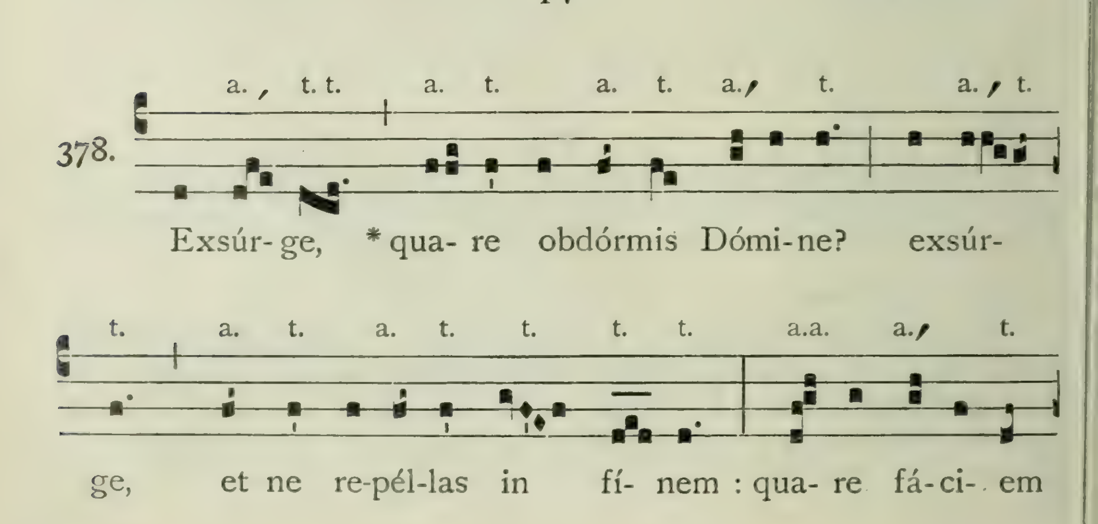
Il est donné en détail au-dessus du chant : divisions binaires et ternaires, arsis et thésis, rythmes et accents.

A *flentes* et *Lazare*, nous avons marqué la direction par rythmes simples, à cause de l'accent tonique.

Pour donner à cette pièce, après l'avoir analysée, toute son expression, il faut se rappeler en l'exécutant : l'amour de Jésus pour son ami : *Ecce quomodo amabat eum;* son immense douleur en apprenant sa mort : *infremuit spiritu, turbavit seipsum...*, *lacrimatus est;* l'opportunité et la sérénité avec lesquelles il découvrit son cœur : *Vado ut a somno excitem eum : et gaudeo propter vos...*, *ut credant quia tu me misisti;* enfin il faut partager la foi de Marthe et de Marie en son pouvoir divin : *Ego sum resurrectio et vita : qui credit in me, etiam si mortuus fuerit vivet...*, *qui viderant crediderunt in eum.*

377. — Le mouvement général sera celui d'un récitatif; on le modèrera discrètement aux mots : *Lazare, veni foras.*

IV





379. — *Texte.*

L'Eglise l'emploie à l'Introït du Dimanche de la Sexagésime pour implorer le secours divin au milieu des tribulations dont nous sommes accablés.

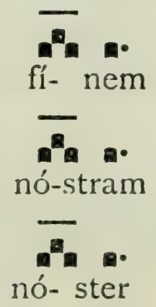
380. — *Mélodie.*

Le dessin mélodique, tracé de main de maître par le compositeur, se détache de prime abord.

Corde récitative : première incise, *ré;* deuxième, *fa;* troisième, *la;* de cette dernière, la mélodie redescend graduellement au même point par où elle a commencé.

Le premier membre de la seconde phrase résume à *quare,* les intervalles de toute la phrase précédente, et les répète aussitôt, mais en sens inverse, à *faciem;* vient ensuite la récitation sur la note *fa,* qui prépare l'ascension au *do,* et qui servira de tonique à ce second membre.

Au dernier membre de cette phrase, la cantilène descend, avec un gracieux balancement, jusqu'à la tonique *ré,* qui rime avec les principales cadences précédentes :



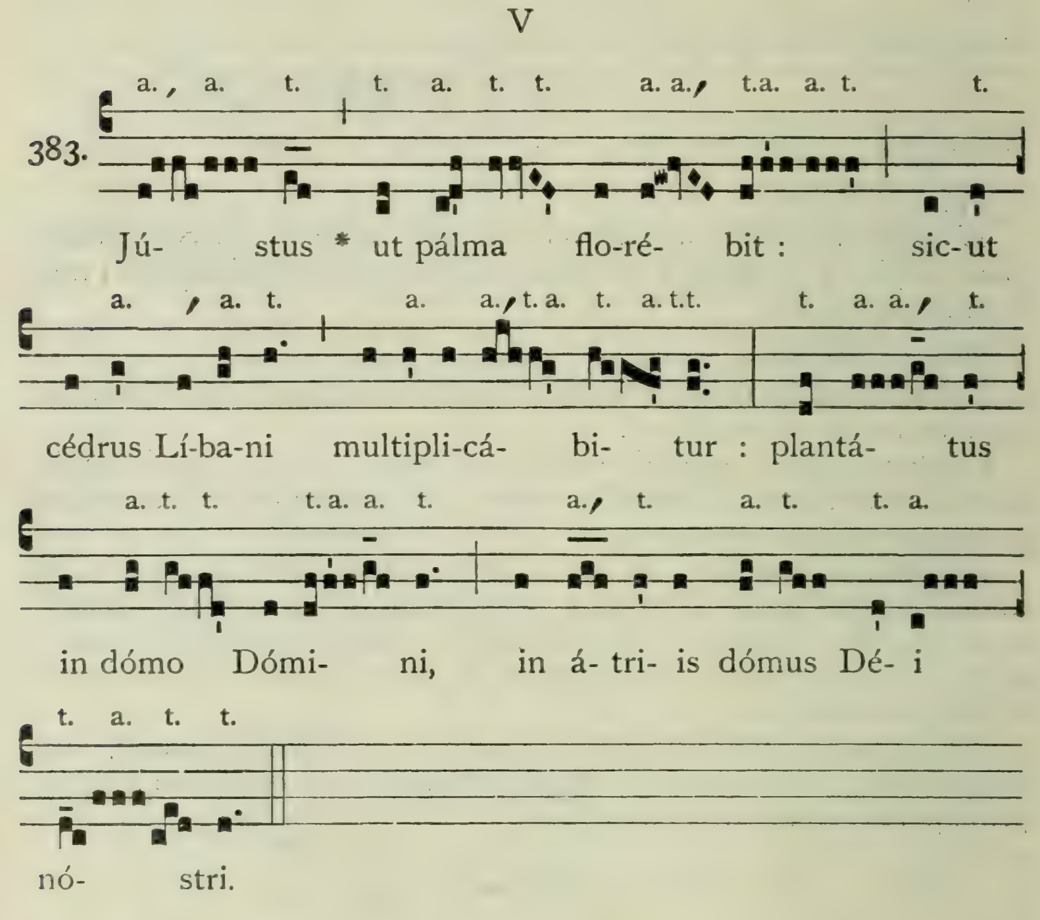
Enfin, dans la dernière phrase, qui résume quelques-uns des dessins mélodiques des phrases antérieures, la pièce termine par une des formules grégoriennes les plus usitées.

381. — *Rythme.*

Il est indiqué au dessus de la portée.

La pièce est une vraie prière par laquelle l'âme implore avec instance le secours divin dont elle a un pressant besoin dans sa tribulation.

382. — Ici aussi, mouvement et expression doivent concorder parfaitement avec la confiance calme et sereine, qui doit toujours caractériser la prière du chrétien.



384. — *Texte.*

Il est pris du psaume XCI.

Il se trouve en entier dans les manuscrits au jour de S. Etienne, pape, et n'a qu'un simple renvoi à la messe de S. Tiburce. L'Eglise en a formé, avec d'autres pièces, la seconde messe du Commun des Confesseurs non Pontifes.

385. — *Mélodie.*

A la ressemblance de l'Introït *In médio*, la première et la troisième partie se bercent suavement sur une même note; au centre seulement la mélodie déploie librement ses ailes.

C'est ce membre central qui a fait ranger cet introït dans le *premier mode;* les autres membres sont plutôt du *second.*

386. — *Rythme.*

Comme pour les exemples antérieurs, les indications se trouvent au-dessus de la portée.

387. — Si la paix de l'âme victorieuse de ses passions transpire toujours et partout, dans les mélodies du chant grégorien, nulle part elle ne se manifeste avec tant d'éclat que dans cet introït.

On s'en aperçoit dès les premières notes, *Justus*, où le calme de la ligne mélodique reflète admirablement l'état pacifié du juste.

Et comme la paix intérieure, une fois conquise, n'implique jamais l'oisiveté et le repos, bientôt la douce cantilène s'anime et sur les mots *ut palma florebit*, essaye de traduire l'activité incessante du juste, avec ses progrès continus dans les bonnes œuvres et dans les vertus.

Petit à ses yeux, le juste est grand devant Dieu et devant les hommes. C'est pourquoi l'Ecriture le compare au cèdre qui, sur les sommets du Liban, dresse sa haute cime et étale ses rameaux abondants : *Sicut cedrus Libani multiplicabitur.* L'accent musical, c'est-à-dire le point culminant de toute la pièce, ne pouvait donc être mieux placé ailleurs qu'à cet endroit du texte.

Enfin, la dernière phrase, en insistant sur le *fa*, est comme une description de la persévérance du juste dans le bien, et du bonheur qui éternellement sera sa récompense *in atriis domus Domini*, dans le ciel.

388. — Si sommaires qu'elles soient, ces analyses révèlent dans le chant grégorien une inspiration surnaturelle dont il faut chercher la source dans la méditation que le compositeur aura faite préalablement du texte sacré; elles sont par conséquent comme la représentation plastique de l'esprit qui informe les mélodies liturgiques et dont se doivent pénétrer ceux qui veulent les comprendre et les chanter dignement.

TROISIÈME PARTIE.

CHAPITRE I.

Des hymnes.

A) *Leur composition. — L'ictus métrique : son rôle : son indépendance : sa nature : sa place.* — B) *Leur exécution. — Mélodies simples : ornées : Mouvement. — Syllabes hypermétriques.*

A) **Composition des hymnes.**

389. — Les hymnes sont des cantiques liturgiques écrits en vers et divisés en strophes.

L'ictus métrique.

390. — La récitation naturelle des hymnes produit — qu'elles appartiennent au rythme métrique ou au rythme tonique — un mouvement harmonieux et cadencé. C'est dû au nombre déterminé des syllabes et au retour régulier d'un appui qu'il faut désormais appeler « ictus métrique ». [1]

Rôle de l'ictus métrique.

391. — L'ictus métrique est au vers ce que l'ictus rythmique est à la mélodie. Il est le temps porteur du rythme poétique, comme l'ictus rythmique est le temps porteur du rythme mélodique. Il n'est donc pas au vers ce que l'accent est au mot.

Indépendance de l'ictus métrique.

392. — Aucun conflit réel n'existe entre l'accent tonique des mots et l'ictus métrique des vers. Dans les vers comme dans la mélodie, l'accent tonique se joue librement à travers les levés et les baissés du rythme. On sait que, dans la prosodie classique, l'accent — comme tel — ne jouait aucun rôle dans la facture du vers, basée tout entière sur la combinaison des longues et des brèves.

La concordance entre l'accent tonique et l'ictus métrique n'est donc pas requise; la preuve, ce sont les cas fréquents où elle n'existe pas.

---

[1] Nous croyons être les premiers à abandonner, dans une Méthode, l'expression « accent métrique », dont M. l'Abbé Delaporte d'abord et Dom Gajard ensuite ont démontré la fausseté. (Cf. *Revue Grégorienne*, IV[e] Année, p. 81-89 et VI[e] Année, p. 212-224).

Quand, au lieu de correspondre, l'accent tonique précède immédiatement l'ictus métrique, comme dans le chant encore, il n'en a que plus d'élan. Dans ce cas, on enlève vivement l'accent tonique, — c'est la vraie manière de le faire — et on laisse la voix retomber doucement sur l'ictus métrique sur lequel elle semble se poser. Quoi de plus gracieux et — puisqu'il s'agit de poésie — quoi de plus poétique que cette règle appliquée à l'exemple suivant!

Rector, pot-ens, ve-rax De- us,

Y a-t-il vraiment conflit entre l'accent tonique et l'ictus ou touchement métrique? Le premier est-il gêné, entravé par le voisinage du second? Leur gracieux croisement n'est-il pas plutôt le symbole de leur concert non moins que de leur indépendance?

Nature de l'ictus métrique.

393. — De cette indépendance, il suit que l'ictus métrique, comme l'ictus rythmique, n'a pas d'intensité par lui-même; il n'a que celle que lui communique la syllabe avec laquelle il coïncide. C'est donc une vraie méprise que de l'assimiler à l'accent et de lui en donner le nom et la valeur.

Place des ictus métriques.

394. — Le rythme, ainsi que nous l'avons vu en l'étudiant, marche à pas binaires ou ternaires. Dans les antiennes il est libre. Dans la poésie antique, il est mesuré. Dans la poésie tonique, les ictus rythmiques s'installent sur les syllabes qui tiennent lieu des longues et reviennent à des places fixes. C'est tout ce en quoi consiste leur « métricité ». Dans le premier vers du *Creator alme siderum*, par exemple, nous avons quatre ictus rythmiques sur les syllabes paires. Ils sont métriques tous les quatre, en ce sens qu'ils sont à la place des longues antiques; mais aucun d'eux n'est spécialement « métrique »; le second ne l'est pas moins que le premier et le quatrième que le troisième. La métrique intervient simplement pour *fixer leur place à tous;* cela fait, elle disparaît.

B) Exécution des hymnes.

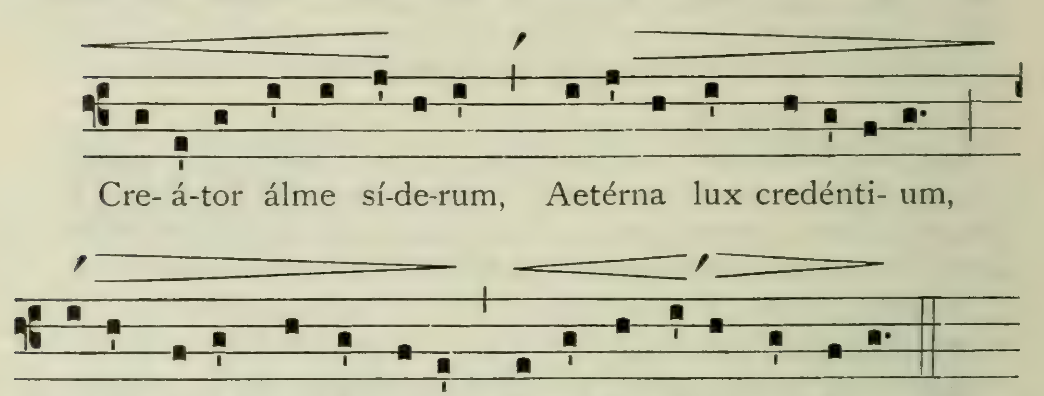
395. — Les hymnes se récitent ou se chantent, et leur chant est simple ou orné.

Mélodies simples.

396. — Dans la récitation et le chant simple des hymnes, les syllabes ont une durée à peu près égale et les ictus métriques jouent un rôle prépondérant. Le rythme s'appuie sur eux; ils sont les colonnes qui soutiennent l'édifice poétique; on doit donc les

mettre en relief sans exagération et conformément au caractère de la syllabe qu'ils affectent.

397. — Entre la récitation et le chant simple des hymnes il y a toutefois une différence. Soutiens à la fois du rythme poétique et du rythme musical, les ictus métriques passent, dans le chant simple, par des nuances plus variées que dans la récitation. Ils sont souvent le point de départ et le point d'arrivée des *crescendos* et des *decrescendos* mélodiques. Quant aux nuances, elles dépendent de la place des ictus métriques dans la ligne sonore. Pour nous faire mieux comprendre, donnons maintenant, avec les indications dynamiques, la mélodie de l'hymne de l'Avent.



398. — D'abord, nous avons mis un accent sur le premier quart de barre, pour indiquer que l'accent musical de la première phrase va de l'accent tonique de *síderum* à celui de *aetérna.* Par leur place dans la ligne mélodique, ces deux accents sont les deux ictus métriques principaux de cette phrase. Il va de soi qu'après l'accent de *síderum*, la voix doit légèrement fléchir pour se poser plus doucement sur la dernière syllabe. On évitera avec soin de respirer après cette syllabe; ce serait briser l'unité de l'accent musical.

Les autres ictus métriques auront l'intensité que la ligne dynamique leur donne au passage. On remarquera qu'au dernier vers, c'est l'ictus métrique central qui est le plus fort, parce qu'il porte l'accent musical.

Se bien garder, sous prétexte de faire les ictus métriques, de les détacher isolément par un appui marqué de la voix; les lignes mélodique et dynamique en seraient brisées, hachées, et toute la beauté de la mélodie disparaîtrait.

Enfin, les nuances générales elles-mêmes que nous avons indiquées doivent être faites avec la plus grande délicatesse et sobriété. Il ne faut rien de matériel dans de tels chefs-d'œuvre.

Mélodies ornées.

399. — Dans les mélodies ornées, il n'y a pas lieu, généralement, de tenir compte des ictus métriques, les compositeurs des mélodies les ayant eux-mêmes souvent négligés. Ils ont semé les groupes de notes sur les syllabes des vers comme sur un texte en prose; aussi lorsque les neumes se trouvent sur les ictus métriques, il semble parfois que ce soit autant l'effet du hasard que de leur intention. La seule différence qu'il y a entre les hymnes ornées et les pièces en prose, ornées également, c'est que dans les hymnes, les phrases musicales soutenues par les vers, présentent des proportions plus symétriques.

Mouvement.

400. — Un mouvement modéré convient au chant des hymnes. Il ne sera pas cependant appliqué uniformément à toutes, mais adapté au caractère mélodique de chacune.

401. — Qu'on récite ou qu'on chante les hymnes, les vers de chaque strophe se groupent deux par deux. Si leur longueur ne l'exige, il est mieux de ne pas respirer entre les deux, soit dans la récitation, soit dans le chant simple, comme nous l'avons suggéré à propos du chant de l'hymne de l'Avent. On remarquera que l'édition rythmique ne met pas de point-mora entre le premier et le second, et entre le troisième et le quatrième vers des strophes de cette hymne.

Syllabes hypermétriques.

402. — Parfois il se rencontre dans les hymnes plus de syllabes que n'en comporte le mètre : « Cum Patr*e* et almo Spiritu. — O sola magna*rum* urbium. »

Dans la récitation, on doit les prononcer aussi distinctement que les autres.

Dans le chant, au contraire, il est non seulement permis, mais il vaut mieux les élider pour sauvegarder le rythme musical. (Voir Append. n° 466, Décret de la S. C. des Rites.)

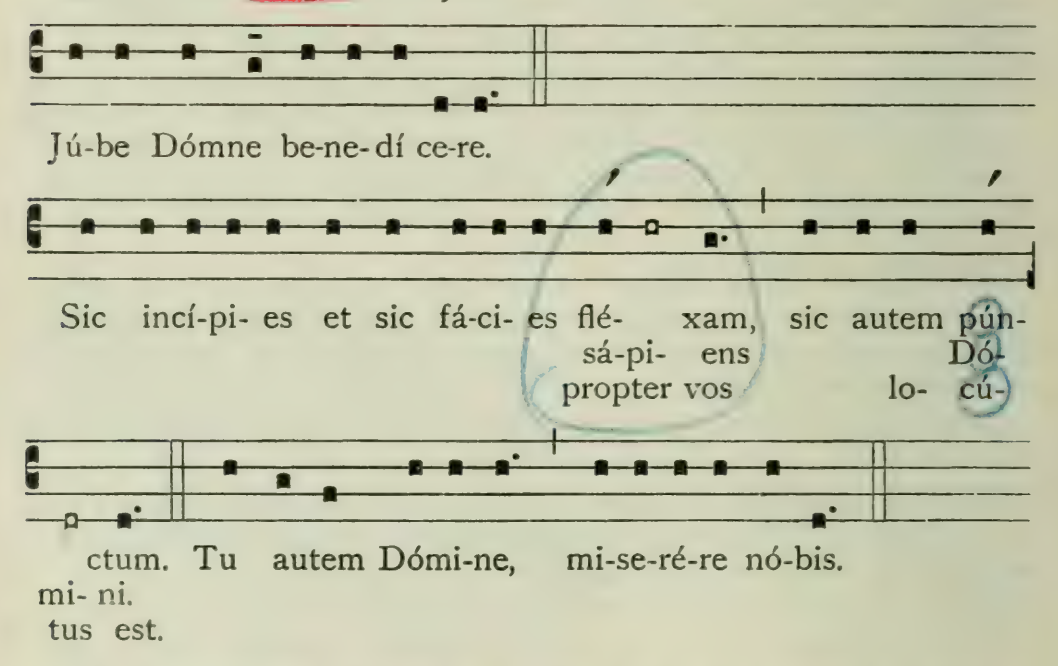
CHAPITRE II.

Des tons communs.

Avertissements. — Tons des leçons : commun : solennel : ancien : prophéties : leçon brève.

403. — Quant aux réponses concernant le « *Deus in adjutorium* », le « *Benedicamus* », les *litanies* et autres chants invariables dans leur forme mélodique, on aura recours aux livres officiels de chant grégorien. « Toute *Schola cantorum* ou *Maîtrise* [1] aura sa bibliothèque musicale particulière pour les exécutions ordinaires de l'église, et possédera avant tout un nombre suffisant des livres grégoriens de l'Edition vaticane. Pour une plus grande uniformité dans l'exécution du chant grégorien... on pourra les adopter avec l'adjonction des signes rythmiques de Solesmes [2]. »

404. — *Ton simple des leçons.*



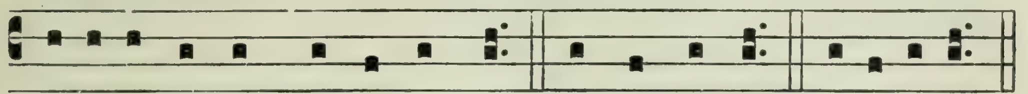
Si la phrase est longue, on répète la flexe quand le sens le permet. — On omet la flexe quand la phrase est trop courte ou que le sens ne s'y prête pas.

[1] Et à plus forte raison les Séminaires où l'étude du chant grégorien doit être particulièrement en honneur.

[2] Paroles du règlement de Rome, reproduites dans les conclusions du troisième Congrès espagnol de musique sacrée. (Barcelone 1912).

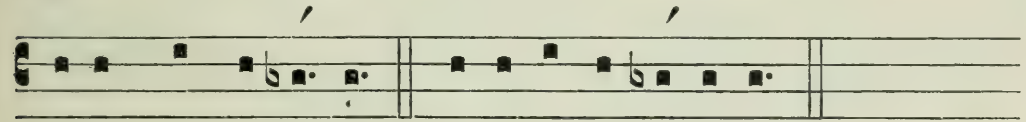
On ne fait jamais d'inflexion aux deux points devant les mots : *et dixit :* — *Sicut scriptum est,* et autres expressions synonymes annonçant une citation.

Point d'interrogation.



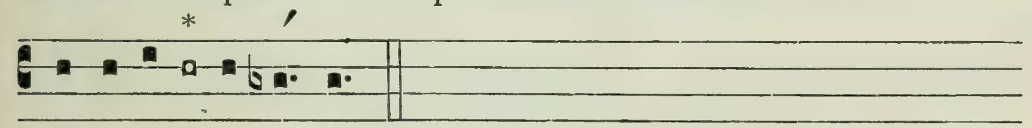
quis est qui condémnet? quis contra nos? di-lí-ge-re?

405. — Le *ton simple* s'emploie aussi aux leçons de l'office des défunts, aux deuxième et troisième nocturnes des derniers jours de la Semaine sainte et aux prophéties, excepté qu'au lieu du *Tu autem* on termine de cette manière :



é- um non cognó- vit. Dómi-nus omní-pot- ens.

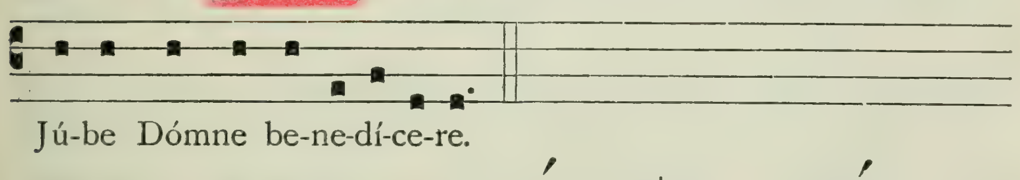
Cette cadence est à un accent, avec deux notes de préparation. D'après l'Edition vaticane on anticipe d'une note lorsque le *ré* devrait correspondre à une pénultième brève.



ha-bi-tá-ti- o é- jus.

Lorsque la prophétie termine en annonçant le chant qui va suivre, par des formules telles que : *dicentes* et *dixerunt,* on omet la conclusion et on finit *recto tono* sur la dominante.

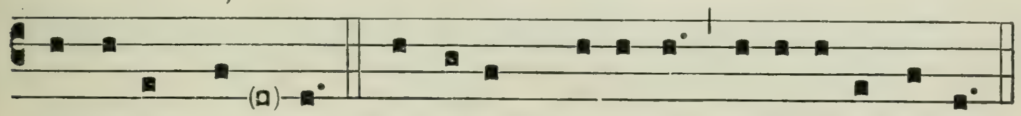
406. — *Ton solennel « ad libitum ».*



Jú-be Dómne be-ne-dí-ce-re.



Sic incí-pi- es et sic fá-ci- es flé- xam, sic ve-ro mé- trum,



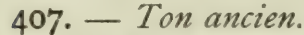
sic autem pún- ctum. Tu autem Dómi-ne, mi-se-ré-re nó-bis.

Si le point est assez loin, on peut répéter alternativement la flexe et le metrum. — Si le point est très rapproché ou que le sens ne le permette pas, on omet la flexe mais on fait toujours le metrum.

Le point d'interrogation se fait comme dans le ton simple.

De même la formule finale, quand on ne termine pas par *Tu autem.*

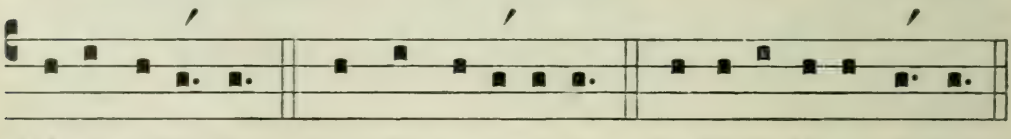
407. — *Ton ancien.*





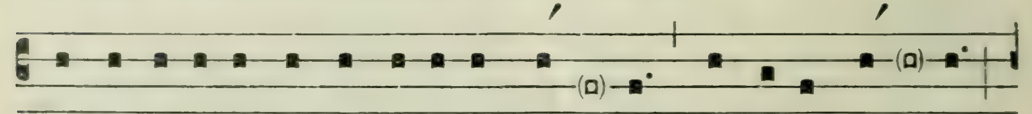
La flexe et le metrum peuvent se répéter comme il a été dit pour le ton précédent. — Egalement on laisse la flexe et on ne garde que le metrum, quand la place manque ou que le sens s'y refuse.

Formule finale à défaut du *Tu autem.*



408. — *Ton de la leçon brève.*

Le Jube Domne comme dans le ton simple.





sic autem pún- ctum. Tu autem Dómi-ne, mi-se-ré-re nó- bis.

Dans les phrases trop courtes on omet la flexe.
La flexe et le metrum ne se répètent jamais.
La formule interrogative est celle du ton simple.

CHAPITRE III.

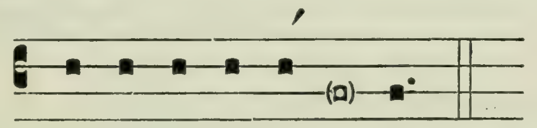
Récitatifs liturgiques.

Versets. — Bénédictions. — Capitule. — Épître.
Évangile. — Oraisons.

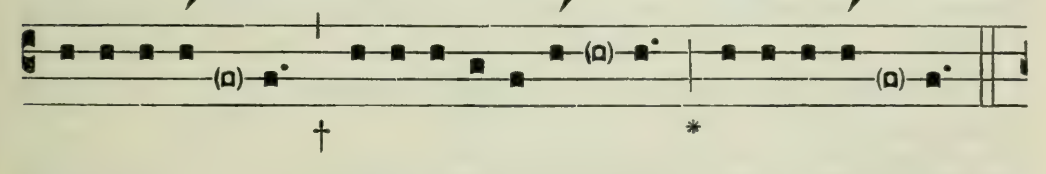
409. — A) *Chant des versets.*

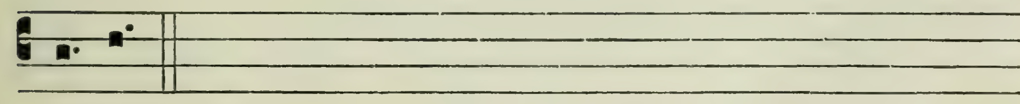
Dans le ton appelé *cum neuma* par l'Edition vaticane, la dernière syllabe correspond toujours au *jubilus* final.

Le *ton simple* est une cadence à un accent.



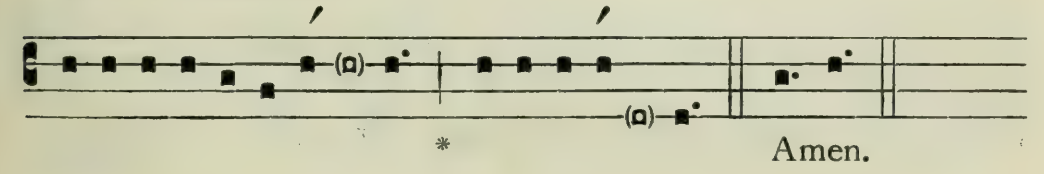
410. — B) *Ton des absolutions et des bénédictions.* — *Absolutions.*



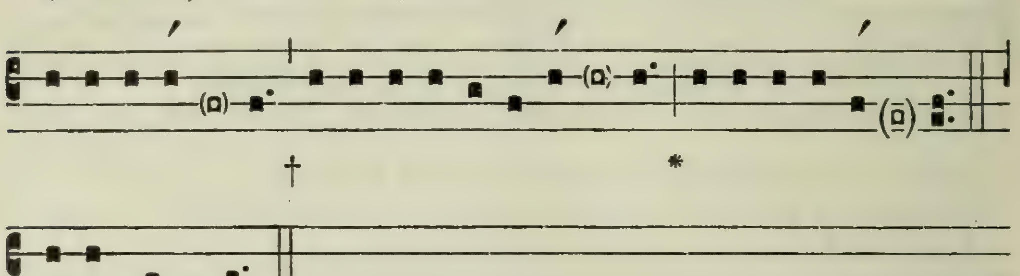


Amen.

411. — *Bénédictions.*



412. — C) *Chant du Capitule.*



Dé- o grá-ti- as.

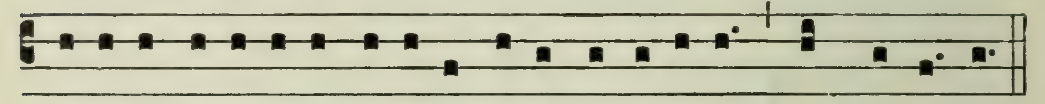
On omet la flexe si le texte est trop court.

Le point d'interrogation se fait comme pour les leçons. S'il se présente à la fin, on conserve la cadence du *point ordinaire.*

413. — D) *Ton de l'Épître.*

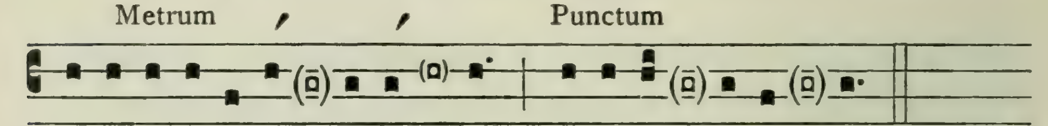
On peut réciter l'épître *recto tono*, sauf le point d'interrogation qui se fait toujours de la manière accoutumée.

Voici l'unique chant de l'épître :



Lécti- o Epístolae Be- á-ti Páuli Apósto-li ad Romá-nos.

Metrum Punctum



Le point d'interrogation, comme à l'ordinaire.

Conclusion

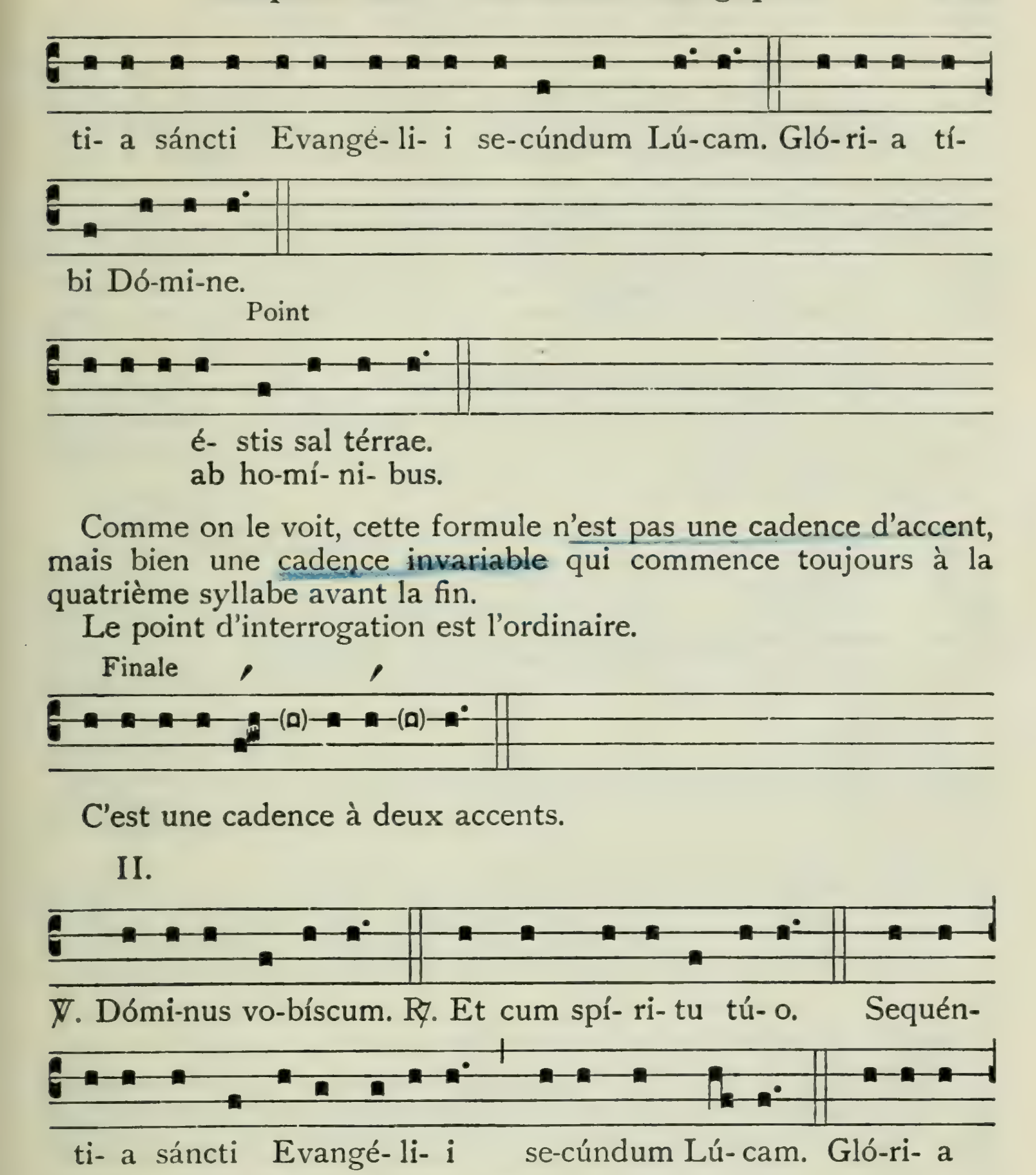


414. — E) *Tons de l'Évangile.*

I



℣. Dómi-nus vo-bíscum. ℟. Et cum spí- ri- tu tú- o. Sequén-



Comme on le voit, cette formule n'est pas une cadence d'accent, mais bien une cadence invariable qui commence toujours à la quatrième syllabe avant la fin.

Le point d'interrogation est l'ordinaire.

C'est une cadence à deux accents.

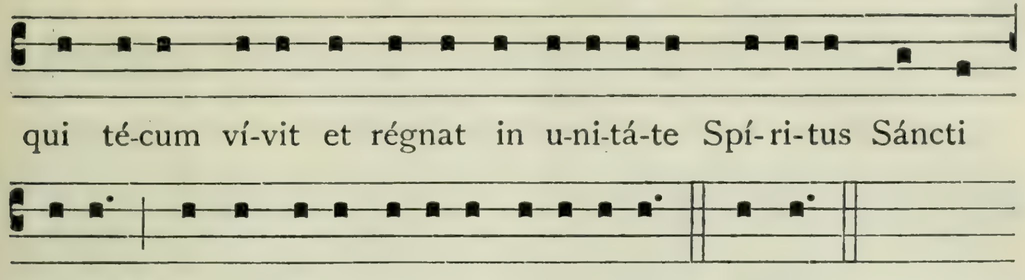
II.

tí-bi Dó-mi-ne.

Metrum. Point.

Le *point d'interrogation* et le *point final* se font comme dans l'épître.


III.
℣. Dómi-nus vo-bís-cum. ℟. Et cum spí-ri-tu tú- o. Sequén-
ti- a sáncti Evangé-li- i se-cúndum Lú- cam. Gló-ri- a
tí-bi Dómi-ne.
Metrum.
Point.
Interrogation.
Finale.
415. — F) Tons des oraisons. — Ton festival.
℣. Dómi-nus vo-bíscum. ℟. Et cum spí-ri-tu tú- o. Orémus.
*
†
Per Dómi-num nóstrum Jé-sum Chrístum Fí- li- um tú- um, †



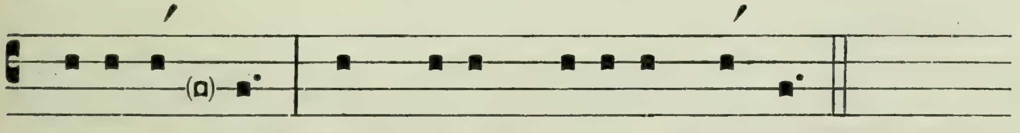
Ce ton s'emploie à la Messe, Matines, Laudes et Vêpres des fêtes doubles, semi-doubles et des dimanches, ainsi qu'à Tierce avant la Messe pontificale.

Ton férial.

C'est le *recto tono* sans aucune inflexion. Il est toujours employé à toutes les petites Heures ; à la Messe, Matines, Laudes et Vêpres des fêtes simples, des féries et à la Messe des défunts. Il sert également à l'Office des défunts pour les oraisons qui terminent par la grande conclusion.

Ton semi-festival.

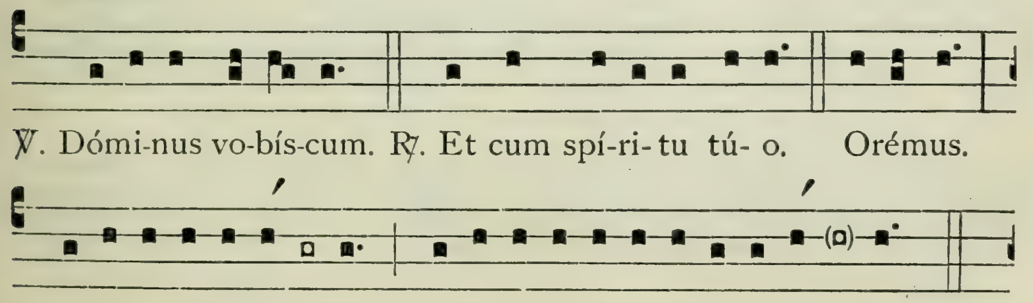
C'est aussi le *recto tono*, mais avec une inflexion (tierce mineure) pour finir.



On l'emploie aux oraisons des antiennes finales de la Vierge, à l'oraison *Dirigere* de Prime, aux oraisons des défunts qui terminent par la petite conclusion, aux litanies, à l'aspersion et aux bénédictions.

Tons ad libitum.

Solennel.

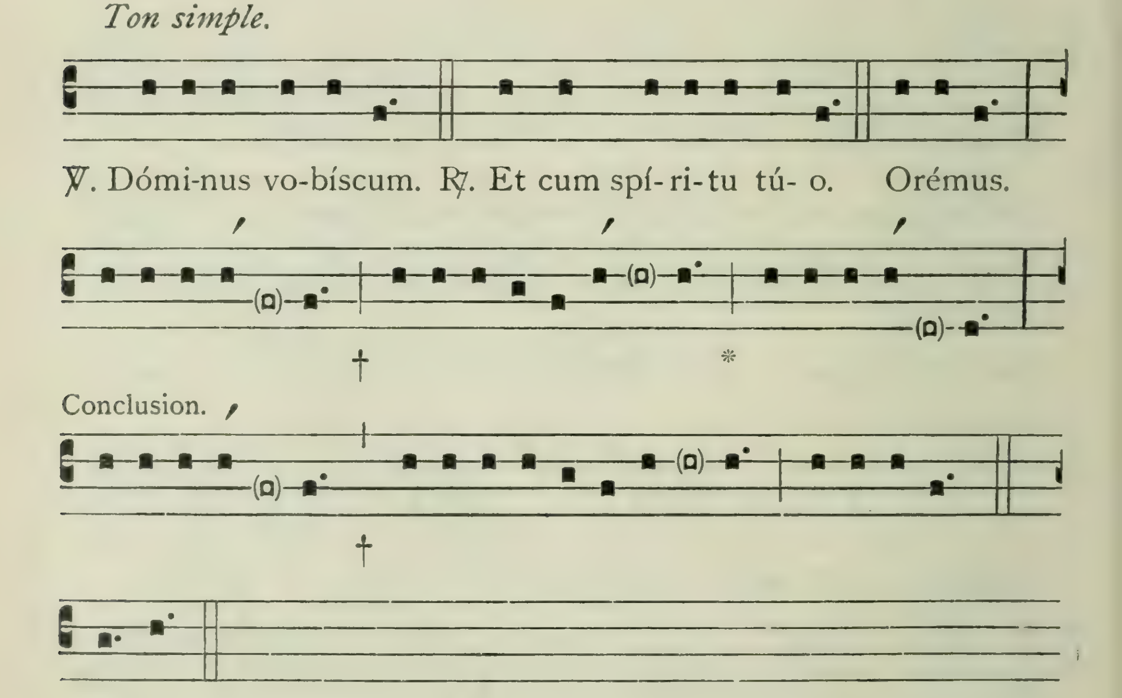




On peut l'employer *toujours* à la Messe (excepté à l'oraison *Super populum*), à Matines, Laudes et Vêpres, sans distinction de rite, à Tierce pontificale, aux Oraisons avant les Prophéties, aux Oraisons solennelles de la Messe du Vendredi saint et chaque fois qu'*Oremus* est suivi de *Flectamus genua.*

Si l'oraison est très longue, on peut répéter alternativement la flexe et le point, pourvu qu'on n'omette jamais la flexe à la dernière clausule.

Ton simple.



Amen.

On peut le chanter aux oraisons des petites Heures, des antiennes finales de la Vierge, des litanies, de l'aspersion, des bénédictions, de l'Office des défunts, excepté à la Messe, à moins que ce ne soit l'oraison *Super populum.*

A l'oraison *Deus qui salutis* de l'*Alma Redemptoris mater*, on termine par la tierce mineure, et non par la quinte qui, dans les autres oraisons, précède la conclusion.

Dans les longues oraisons, on peut alterner la flexe et le metrum. Si l'oraison se divise en plusieurs points, on peut faire à chacun d'eux la clausule qui lui correspond.

CHAPITRE IV.

De l'excellence du chant grégorien.

Elle repose sur son caractère liturgique; son rythme; sa simplicité. — Nécessité de bien l'exécuter.

416. — La musique n'a de raison d'être dans l'Eglise que parce qu'elle sert à donner plus d'expression à la parole et à faire pénétrer plus profondément dans les âmes les sentiments que l'Eglise elle-même s'applique à y répandre. C'est à elle à révéler, en la manière qui lui est propre, par les accents suaves de ses mélodies, les secrets divins et les torrents de grâce contenus dans les mystères de la sainte liturgie; à elle de prêter à l'âme, épouse de Jésus-Christ, une voix, la voix de l'allégresse et d'un saint enthousiasme, pour chanter avec grâce et reconnaissance les grandeurs et les magnificences du Seigneur; la voix de la pénitence et du repentir pour implorer la miséricorde divine et apaiser la justice du Tout-Puissant.

417. — La musique de l'Eglise doit donc être une prière d'abord, puis un moyen d'augmenter en l'âme l'esprit de ferveur. Elle doit être selon l'expression de Dom Pothier « un chant qui, partant du fond du cœur, aille aussi droit au cœur, s'en empare et l'élève doucement vers le ciel ». [1]

Tel est le chant grégorien dont nous allons essayer de montrer le double caractère *liturgique* et *esthétique.*

1° *Le chant grégorien est éminemment liturgique.*

418. — « Le chant grégorien est le chant propre de l'Eglise Romaine; le seul chant qu'elle ait hérité des anciens Pères et que,

[1] *Mélodies Grégoriennes*, p. 2.

durant le cours des siècles, elle ait gardé avec un soin jaloux dans ses livres liturgiques; le seul chant enfin qu'à l'exclusion de tout autre, elle prescrive dans certaines parties de sa liturgie ».

Ces paroles sont tirées du *Motu proprio pontifical* du 22 Novembre 1903. Elles retracent, en quelques coups de burin, l'histoire du chant et les rapports intimes que celui-ci a avec la liturgie.

419. — L'histoire du chant grégorien remonte, en effet, comme nous le dirons plus loin, à l'origine même de l'Eglise et de sa liturgie. L'Eglise, en organisant la prière publique, a dû organiser aussi le chant. Le chant en est inséparable.

Sa forme définitive lui a été donnée par S. Grégoire-le-Grand.

Il a pu s'enrichir de quelques pièces accessoires, rendues nécessaires par le développement du culte des saints dans la liturgie catholique; mais il n'a subi aucune altération dans ses parties essentielles et liturgiques. Ce qu'il était du temps de S. Grégoire, il l'est encore aujourd'hui et la tradition vivante s'en conserve toujours dans les Cathédrales et les monastères des grands Ordres religieux.

C'est donc avec beaucoup de justesse que Pie X a pu dire qu'il était le chant de l'Eglise Romaine. Il est le chant de l'Eglise Romaine parce qu'il est le chant qui lui vient de l'antiquité et qui est inséparable de sa liturgie.

420. — Mais si le chant grégorien est liturgique par nature, il l'est également par sa fonction propre qui est d'être le chant de la collectivité.

La liturgie, en effet, est la prière officielle de l'Eglise, la prière commune et publique du peuple chrétien. Or, cette prière ne peut être commune et publique qu'à la condition que le peuple y participe. L'*office* des prêtres n'est que cette prière récitée au nom de tous; et si, dans les derniers siècles que l'on peut bien appeler des siècles de décadence, le peuple qui a perdu avec la vivacité de la foi le sens même de la liturgie, ne s'unit plus à cette grande prière de l'Eglise quand elle est solennelle, ce n'est pas une raison pour qu'elle ait perdu son caractère de collectivité.

A Dieu ne plaise!.. la prière publique solennelle suppose toujours le peuple entier qui l'adresse à Dieu en même temps que les ministres de l'autel; et plus il est uni au prêtre dans l'action de la prière collective, plus sa prière est agréable à Dieu et souverainement efficace. Pourquoi? parce qu'elle est la prière même de l'Eglise.

421. — Or, ce qui est vrai de la prière l'est aussi du chant, partie intégrante de la sainte liturgie.

S'il a été composé pour donner des ailes aux formules mêmes de la prière et en rehausser l'éclat, il a été aussi composé pour tous;

et, s'il a été composé pour tous, il est dans la logique des choses que tous y participent. Or, comment les fidèles y participeront-ils sinon en unissant leurs voix à celles des ministres sacrés, quand ils chantent la prière publique, et, dans l'acte du sacrifice de nos autels qui est le centre et le couronnement de toute la liturgie, en s'unissant au prêtre qui célèbre et en lui répondant dans ces formules antiques, qui n'ont plus de sens si la collectivité y demeure étrangère?...

422. — Voyez plutôt si le chant de l'Eglise qui est, comme la prière, le chant de la collectivivé, n'a pas été composé pour être exécuté par tous.

Sans aucun artifice des voix élevées et basses pour faire de l'harmonie ou du contrepoint, comme dans la musique polyphonique, le chant grégorien est à l'*unisson*. Pourquoi à l'unisson? sinon pour qu'il soit chanté indistinctement par tous, puisqu'il est la prière et le chant de tous.

423. — Mais il y a plus. Le chant, par son caractère propre, est une prière. Uni à la prière même de l'Eglise et traduisant les formes si variées de cette prière avec une expression, un je ne sais quoi de fini et de saisissant qui n'est pas de la terre mais du ciel, il élève aussitôt l'âme au-dessus d'elle-même; il la touche, l'émeut et, s'il ne la fait pas pleurer comme S. Augustin, du moins il la fait prier. L'union des cœurs et des voix a produit ce surnaturel résultat.

Le chant grégorien est donc, par nature et par fonction, un chant éminemment liturgique; il est bien, selon l'expression de Dom Pothier « le pain de l'âme chrétienne, l'aliment substantiel de la prière liturgique ».

Que dire maintenant de son caractère esthétique?

2° *Excellence du chant grégorien, considéré au point de vue esthétique.*

424. — Simple et d'une facture exempte de toute recherche, le chant grégorien possède un tel fonds de richesses mélodiques qu'il a été loué et admiré par les maîtres les plus célèbres et les plus accrédités de l'art musical.

Cela tient à ses qualités esthétiques. Qu'on nous permette d'en faire ressortir quelques-unes.

425. — *a*) La première qui se présente à nous est le *caractère même* des mélodies grégoriennes.

Composées, en effet, à une époque où la pensée humaine, toute imprégnée de surnaturel, s'élevait beaucoup plus haut que la nôtre et où le cœur de l'homme, moins dominé que de nos jours par les passions et les agitations de la société moderne, vivait dans une

possession plus parfaite de lui-même et respirait une atmosphère de grandeur paisible et sereine, les mélodies grégoriennes reflètent tous ces caractères et d'une manière d'autant plus sensible que le siècle où nous sommes est tout différent du leur.

Ainsi les ont comprises les maîtres de l'art : tous sont unanimes à reconnaître la valeur et le mérite intrinsèque de ces mélodies, leur inspiration et la grâce tranquille avec laquelle les notes sont groupées ou séparées les unes des autres, produisant souvent des résultats d'un effet sublime.

Le célèbre Gounod, s'adressant à ce propos à ceux qui couvraient ses œuvres d'applaudissements, leur disait : « Vous applaudissez certains passages de mes œuvres, parce qu'ils ne ressemblent en rien à ce qui existe en musique; savez-vous que vous applaudissez simplement des inspirations puisées dans les mélodies grégoriennes. »

Qui ne connaît aussi les paroles tant citées de Mozart? « Je céderais volontiers toute ma gloire musicale pour l'*orgueil* d'avoir composé une préface grégorienne. »

Et ces autres du célèbre compositeur Richard Wagner : « Je n'oublierai jamais les impressions que j'éprouvai un jour à *Notre-Dame* de Paris, en entendant quelques-unes de ces mélodies grégoriennes, simples, sans doute, mais si belles! Elles m'ont servi de thème dans plusieurs de mes compositions, ne trouvant rien de meilleur pour activer en moi le feu de l'inspiration ».

426. — *b)* Le *rythme* de ces mélodies est une autre source de leur beauté. Le rythme grégorien, qui est l'âme du chant, est un rythme libre, naturel, spontané, plein de richesse et de charme, capable de traduire les sentiments les plus variés; un rythme qui s'harmonise avec celui de la parole elle-même et qui a donné lieu à ces ondulations gracieuses et sévères à la fois, reflet de la magnificence et de la puissance de la grâce du Saint Esprit qui habite dans nos cœurs; un rythme oratoire et musical tout ensemble dont les motifs les plus expressifs tirés de nos grands Maîtres ne sont que de simples imitations.

« Je n'avais pas l'intelligence de ce chant, a écrit Dom Janssens; mais depuis qu'il m'a été donné de l'étudier, j'ai découvert en lui les plus heureuses combinaisons rythmiques que j'admire dans Haydn, Beethoven et Wagner. »

Le rythme du chant grégorien, en s'affranchissant des entraves de la mesure isochrone et de tout le conventionalisme de la musique moderne, s'élève jusqu'aux régions surnaturelles de la foi par l'effet même des élans de la ferveur chrétienne où il trouve sa perfection. Il n'impressionne pas, il n'agit pas comme la musique moderne sur la sensibilité ou le système nerveux, mais il va droit

au cœur et y laisse, sous forme de souvenir, des impressions durables d'amour pour la vertu, de mépris pour les choses de ce monde et de désir des biens éternels.

« Le rythme libre, dit aussi Dom Kienle[1] est en lui-même une forme parfaite, susceptible de la plus grande beauté et appropriée mieux que toute autre aux choses saintes... Pour peu que l'on considère quelle gracieuse hardiesse, quelle élégance incomparable la mélodie grégorienne déploie dans ses mouvements, comme ses formes coulent avec rondeur, souplesse et sans la moindre âpreté; pour peu que l'on savoure les délices musicales et la pleine satisfaction qu'elles ne manquent jamais d'offrir à l'âme, on se convaincra sans peine que le chant grégorien, quand on l'envisage au point de vue esthétique, possède des mélodies admirables et achevées. »

427. — La structure de ces mélodies est fine, régulière et délicate : elle n'a pas été surpassée par les compositions de l'art moderne. Son style est un style à part; et les pensées qui s'y déroulent y sont développées avec un art tel, qu'il surprend les plus habiles. « Les modulations se succèdent avec souplesse et variété; la mélodie passe d'une formule à l'autre, et promène en quelque sorte le chantre dans un parterre émaillé des fleurs les plus choisies. Les phrases sont arrondies et reliées entre elles, grâce à l'heureuse proportion des parties, au développement mélodique, à la gradation, au mouvement distribué avec égalité ou dirigé vers un point culminant; et tantôt par une combinaison d'équilibre et de contrepoids, tantôt par un contraste habilement ménagé, la mélodie arrive toujours à une conclusion pleinement satisfaisante. »[2]

428. — *c)* Le chant grégorien est de plus un chant à l'*unisson*, et ce caractère uni à celui du rythme dont nous venons de parler, en fait comme le chant de la prière liturgico-sociale. Il lui donne un air de majesté que n'atteindront jamais des voix diversement ordonnées. Instinctivement on l'aime; et parce qu'il est fait précisément pour les masses, il devient, quand il est exécuté par elles, comme l'expression de l'unité des pensées et de la simplicité de l'art.

429. — *d)* La *simplicité!* Encore une autre source de beauté dans le chant grégorien.

Par suite de son union intime avec les paroles de la sainte liturgie, il en extériorise les sentiments, « il féconde la terre », selon la belle expression de S. Bernard; mais toujours d'une

[1] *Théorie et pratique du chant grégorien*, p. 28.
[2] D. Kienle, op. cit., p. 29.

manière sobre et sans dépasser les limites de la sérénité avec laquelle l'Eglise fait toutes choses.

Dans tous ses mouvements, on voit, on respire, on goûte déjà par avance ce calme, cette paix céleste promise par notre divin Sauveur. « Les âmes y trouveront la joie; les esprits fatigués le soulagement; les tièdes un commencement de ferveur; les pécheurs, des mouvements de repentir, les mondains eux-mêmes, en entendant une belle psalmodie, ne peuvent s'empêcher de ressentir au dedans d'eux-mêmes un commencement d'amour pour les choses de Dieu. On en a vu plusieurs verser des larmes de repentir et de conversion, au seul chant des psaumes, écouté par une simple satisfaction naturelle. » (S. Bernard).

3° *De la nécessité de bien l'exécuter.*

430. — Tels sont les caractères liturgique et esthétique du chant grégorien. Pour être bien compris, ils exigent avant tout une bonne exécution du chant lui-même. Or, une bonne exécution ne peut s'obtenir que par des *répétitions préparatoires* et une *étude soutenue* des mélodies : « *Ecclesiasticis canticis haec disciplina vel maxime necessaria.* »[1]

En effet Dieu n'a-t-il pas le droit d'exiger la perfection de nos cœurs? N'a-t-il pas le droit d'être honoré dans sa maison par un chant convenable et bien préparé? Pour plaire au Seigneur sommes-nous dispensés d'apporter à l'exécution de nos chants, la préparation que donnent aux leurs les artistes du théâtre uniquement pour plaire au public? Nous devons honorer Dieu aussi bien par le culte extérieur que par le culte intérieur. Celui-là est donc gravement, très gravement coupable qui, par sa négligence et son peu de zèle, scandalise le peuple fidèle par les choses qui ne devraient lui servir que de moyen pour le porter à Dieu.

Ayons le courage de le dire à notre confusion; de nos jours, le chant, tel qu'il est exécuté dans nos églises, n'est pas toujours pour le peuple un sujet d'édification; et c'est pour cela qu'un des premiers actes de Pie X fut de ramener à sa pureté primitive le chant liturgique, et de lui fixer des règles en rapport avec sa fin qui est la gloire de Dieu et la sanctification des âmes. — Grande et transcendante est l'importance de cette réforme! Grands aussi doivent être nos efforts pour la mener à bonne fin et conquérir le bien spirituel que s'est proposé l'immortel Pontife. C'est S. Bernard qui a écrit ses paroles aussi sévères que justes : « *Qui mutant cantum, mutant mores.* »

[1] Gerbert, *Script.* t. I, p. 173.

CHAPITRE V.

De l'accompagnement.[1]

De l'harmonie diatonique.
Des rapports de l'harmonie avec l'accent latin.
L'accompagnement proprement dit.

I.

DE L'HARMONIE DIATONIQUE.

431. — Les mélodies grégoriennes sont composées de telle sorte qu'elles évoluent sur l'échelle des modes auxquelles elles appartiennent, sans presque jamais en sortir. Mais elles font cela avec beaucoup d'aisance; car, sans s'astreindre rigoureusement aux lois de la tonalité avec laquelle elles se trouvent, elles s'en affranchissent assez souvent. Ce qui n'empêche pas que chaque mode, chaque tonalité a son caractère spécial, sa physionomie particulière; caractère et physionomie qui proviennent soit de la nature des sons répartis sur l'echelle diatonique, soit de l'ambiance, soit de la répétition de certaines formules spéciales.

L'harmonie, pour ne pas défigurer ou, du moins, pour défigurer le moins possible le caractère propre de chaque mode, doit être entièrement diatonique et n'admettre d'autre altération dans le jeu des notes modales que le *si bémol* et le *bécarre*.

Nous ne croyons pas opportun de faire *a priori* des exclusions dans le choix des accords pour l'harmonisation des mélodies grégoriennes : l'harmonie *consonnante* est toujours digne de recommandation, tandis que la *dissonnante* ne doit être employée qu'avec une grande discrétion.

Ainsi les accords de *quatre sons* ou accords de *septième* avec leurs renversements respectifs ne nous paraissent pas convenir à l'accompagnement du chant grégorien. Leur caractère dissonant, qui agit aussitôt sur les sens, contraste avec la sérénité de la mélodie.

Pour la même raison, l'accord de *quarte* et *sixte*, quoiqu'il ne soit pas toujours dissonant, ne nous paraît pas non plus un accord à conseiller.

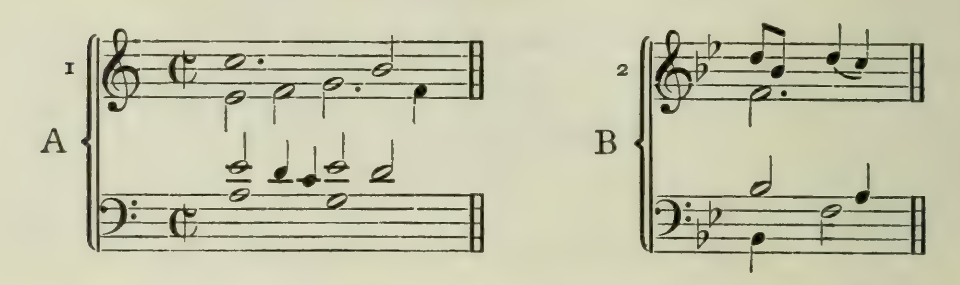
Cependant, s'il se trouvait dans les conditions d'un véritable retard de l'accord parfait, ainsi que cela se présente souvent dans

---

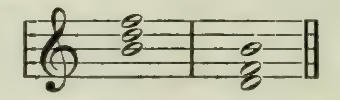
[1] Nous devons ce chapitre, écrit pour notre première édition française, à l'obligeance de M. Giulio BAS.

les œuvres des Maîtres polyphonistes, on peut l'employer, mais dans quelques cas seulement, et avec beaucoup de discrétion.

Exemples :



L'accord dissonant qui, parmi les dissonants, est le moins impropre à s'harmoniser avec le calme du chant grégorien, est l'accord de *quinte diminuée, à l'état de premier renversement :*



Dans quelques cas, cet accord peut représenter le maximum de dissonance admissible dans l'accompagnement du chant grégorien.

En voici des exemples. En les donnant, nous n'entendons nullement cependant conseiller d'en faire un usage fréquent.



Les *retards* auxquels nous faisions allusion il n'y a qu'un instant, sont eux aussi de vraies dissonances, ou plutôt sont, à proprement parler, les seules vraies dissonances.

Un usage des retards, discret et réglé par le sens musical du style propre de la mélodie, nous paraît pouvoir être recommandé.

[1] Palestrina. — Hymne *Vexilla regis* (Grande édition VIII, 39, linéa I).

[2] Dr Mathias. — Harmonisation du Kyriale vaticanum (Ed. Pustet, p. 104).

Exemples :



Avec ces éléments simples et limités, il est vrai, mais qui constituent le fondement de toute harmonie, on a des ressources suffisantes pour exprimer le sens musical renfermé dans les mélodies grégoriennes.

Quant à l'emploi des *formules harmoniques* propres à chaque mode, nous ne croyons pas devoir les conseiller. Ces sortes de formules préétablies sont presque uniquement fondées sur le caprice ou sur des lois fixes, rigides, que les anciens compositeurs désavouaient à chaque pas, et qui ne furent appliquées que quand le chant grégorien était en pleine décadence.

C'est l'*allure tonale ou nettement modale de la mélodie qui est la règle de toute bonne harmonisation :* il faut que celle-ci soit toujours proportionnée à celle-là, de telle sorte que si l'allure tonale d'une pièce de chant est incertaine, l'harmonie doit être incertaine comme elle; si, au contraire, elle est nettement modale, on doit, dans l'accompagnement, bien développer cette modalité.

Il ne faudrait pas cependant, sous prétexte d'application de cette loi générale, imposer aux cantilènes liturgiques des combinaisons harmoniques plus ou moins intéressantes. On doit, au contraire, s'étudier à exprimer par les accords, le *substratum* harmonique que toute oreille musicale imagine et perçoit, dès qu'elle entend le chant de la mélodie sans accompagnement.

II.

DES RAPPORTS DE L'HARMONIE AVEC LE RYTHME ET L'ACCENT LATIN.

432. — 1° Les accords, par leur succession et leur enchaînement, déterminent, pour ainsi dire, les *pas* de l'harmonie, et de même qu'à chaque touchement du rythme le mouvement retrouve une nouvelle impulsion, une nouvelle force, de même, dans l'harmonie, chaque accord détermine une nouvelle production d'énergie, et ainsi, d'accord en accord, on arrive à la cadence, au mouvement conclusif,

qui, par son caractère de repos, c'est-à-dire d'absence de nouvelle énergie, amène la fin du mouvement harmonique.

Les choses étant ainsi, la constante préoccupation de celui qui accompagne une pièce de chant quelle qu'elle soit, doit être de faire marcher parallèlement le chant et l'accompagnement, c'est-à-dire de faire coïncider les pas de l'harmonie avec ceux de la mélodie. Or, les pas sont déterminés, dans le chant, par les thésis rythmiques, et, dans l'harmonie, par les accords. La place des accords est donc fixée par les thésis rythmiques du chant, C'est là la loi générale sur laquelle il ne peut pas y avoir de divergences d'opinions parce qu'elle est fondée sur la juste compréhension des choses.

Mais, parce que cette loi a tous les caractères d'un principe incontestable, il ne s'ensuit pas qu'on doive l'appliquer avec une rigueur extrême. Dans l'espèce, ce serait tout à fait déraisonnable.

Les appuis rythmiques indiquent les endroits où peuvent se placer les accords, cela est très vrai, mais ne veut pas dire nullement qu'on doive en mettre à chaque pas du rythme. Il y a des phrases qui permettent de comprendre dans un même accord plusieurs appuis rythmiques : c'est, pour le chant un avantage précieux ; il y gagne en liberté et en souplesse.

433. — 2° Ce premier problème de la marche parallèle du chant et de l'accompagnement résolu, il en reste un autre non moins grave et peut-être le plus grave de tous à résoudre, à savoir : les rapports de l'harmonie avec l'*accent latin.*

On a vu, dans le chapitre du rythme, comment l'accent tonique, tout en étant un des facteurs les plus importants et les plus sensibles du rythme, demeure indépendant de l'appui rythmique avec lequel il peut coïncider, mais avec lequel il ne coïncide pas nécessairement.

D'autre part, l'ossature schématique de l'harmonisation se dessine sur les principaux appuis rythmiques de la mélodie et non sur les accents toniques : l'harmonie, elle aussi, en est indépendante.

Voilà le fait.

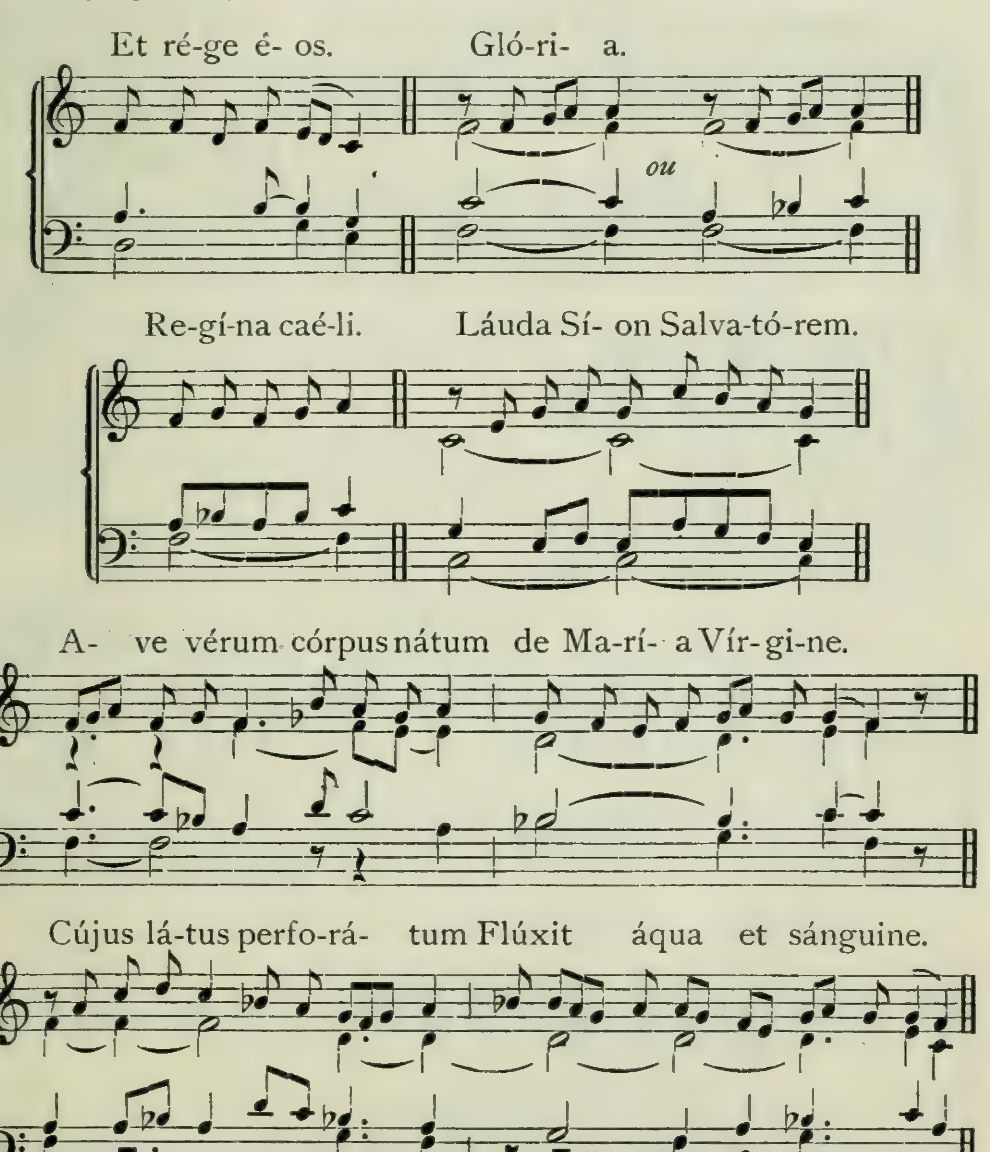
Il ne faut pas qu'on s'en étonne. L'accent tonique est une force dynamique, et l'orgue, instrument reproducteur de l'harmonisation, est, par sa nature, absolument incapable de reproduire la dynamie de l'accent.

Mais, parce que la fonction de l'accent tonique, dans ses rapports avec le rythme musical, est depuis des siècles, en pleine évolution, et que, de plus, la plupart des chantres éprouvent comme un besoin de sentir un effet harmonique, si petit qu'il soit, au passage de l'accent tonique, nous croyons pouvoir conseiller de règler, autant

que faire se peut, l'accompagnement de telle sorte que, par le moyen de quelque déplacement des parties harmonisantes ou de quelque anticipation bien amenée, on donne, au moins dans les cas les plus saillants, satisfaction aux chantres, puisque c'est pour eux que sont faits les accompagnements.

Qu'on se garde cependant de s'écarter des règles de la bonne harmonisation pour le placement des accords sur les appuis rythmiques, c'est-à-dire, qu'on évite de déformer l'interprétation rythmique des mélodies : cette interprétation doit toujours rester correcte.

Voici toute une série d'exemples en conformité avec notre manière de voir :

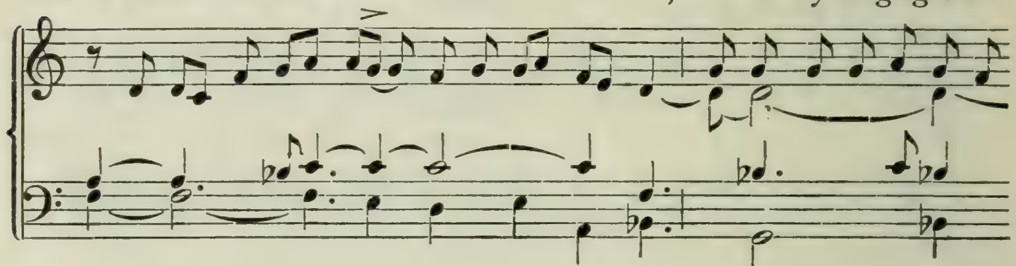


ou Cú-jus látus perfo-rá- tum Flúxit áqua et sánguine.

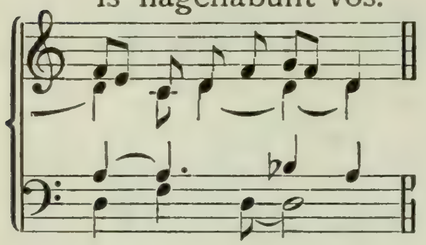


Ex Comm. Apost.

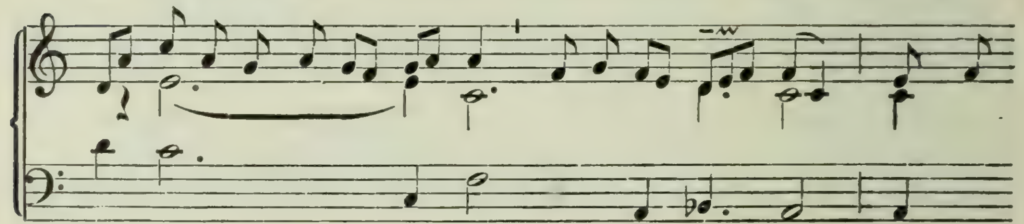
Trádent e-nim vos * in concí- li- is, et in syna-gógis sú-



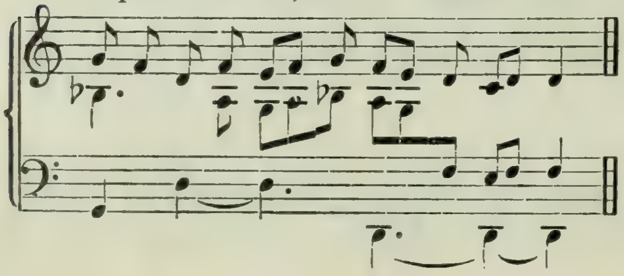
is flagellábunt vos.



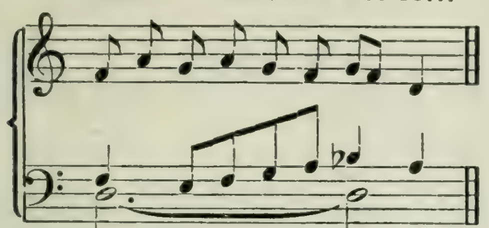
Vos amí-ci mé- i é- stis * si fe-cé- ri- tis quae prae-



cí-pi- o vó-bis, dí-cit Dómi- nus.



Estó-te fórtes in bél-lo...



Ex Comm. unius Martyris.

Iste sánctus * pro lé-ge Dé- i sú- i certá- vit usque

ad mórtem, et a vér-bis impi- ó- rum non tímu- it

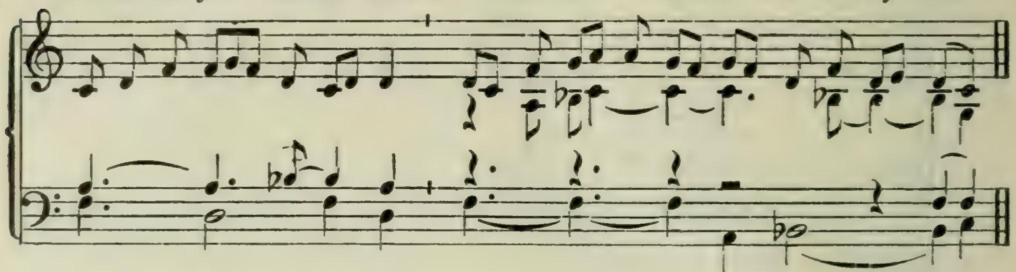
fundátus enim é-rat supra fírmam pétram.

Ex Comm. Apost. et Mart. (T. P.)

Clamá-bant sáncti tú-i Dómi- ne, al-le- lú- ia.

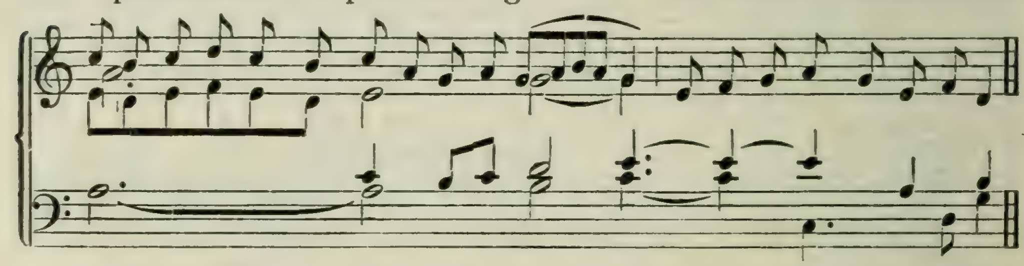


Fí- li- ae Je- rú-sa- lem * ve- ní-te et vi-dé- te Márty- res.

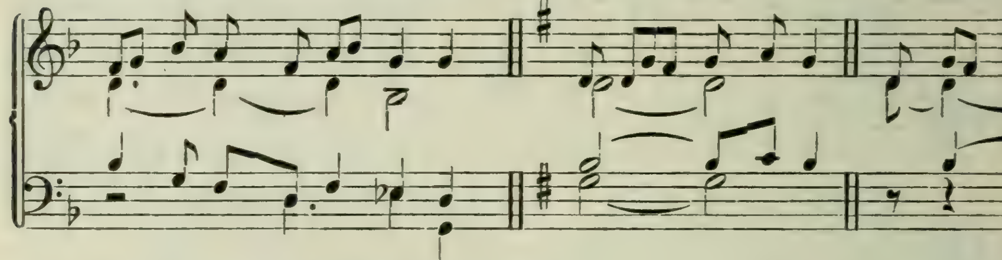


Ex Comm. plurium Martyrum.

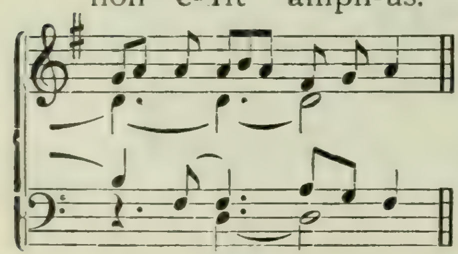
et pervenérunt ad praémia régni et lavérunt stólas sú- as.



la- vérunt stó- las sú- as. Abstér-get Dé- us… et jam



non é- rit ámpli-us.



III.

L'ACCOMPAGNEMENT PROPREMENT DIT.

434. — La manière la plus facile et la plus commode d'accompagner une mélodie est de mettre un accord sous chaque note.

Mais ce genre d'accompagnement, qui se résout en un *martellement* harmonique, étant ce qu'il y a de plus opposé au caractère

souple et léger des mélodies grégoriennes, nous ne saurions trop recommander, en règle générale, de n'en faire jamais usage.

435. — Cependant il est bon de faire remarquer que les cantilènes liturgiques n'ont pas toutes le même caractère : les chants mélismatiques sont, de leur nature, plus souples que les chants syllabiques dont l'allure est rendue non pas lourde, mais assez composée, par les syllabes des mots qui se succèdent rapidement les unes aux autres.

L'accompagnement *peut et doit* se conformer au caractère propre de ces sortes de chants.

436. — Dans les *chants syllabiques* exécutés avec une lenteur marquée, on pourrait tolérer un accompagnement de notre contre note, pourvu qu'il soit convenablement conduit.

En tout cas, on peut, dans l'accompagnement de ces sortes de chant, faire constamment usage d'une harmonie assez riche.

437. — Il n'en est pas de même pour les *mélismes* dont les développements mélodiques parfois assez amples sont d'une exécution excessivement délicate. L'accompagnement des mélismes doit être très discret, pour ne pas dire très modeste.

438. — Nous avons dit, dans le paragraphe précédent, que les accords peuvent être placés à chaque appui rythmique, l'appui rythmique étant la règle générale qui régit la distribution des accords dans leur rapport avec le rythme de la mélodie.

Mais la *possibilité* de placer un accord à chaque appui n'indique *nullement* qu'il *faille* en mettre un sous chacun d'eux.

L'idéal, en cette matière, serait de pouvoir écrire l'accompagnement sans accords, mais, comme il ne peut y avoir d'harmonie sans accords, il faut faire en sorte d'user de ceux-ci avec parcimonie et discrétion.

De plus, l'organiste, doit étudier de très près les phrases mélodiques qu'il doit accompagner; les prendre dans leur ensemble, au lieu de les subdiviser en une multitude de pieds rythmiques[1], et adapter à chacune d'elles l'harmonie qui répond le mieux au sens musical principal qui la caractérise, et, quand la mélodie est ornée en faire sentir les petits balancements[2] au moyen de légers

---

[1] Il va sans dire que l'accompagnateur doit aussi se rendre un compte très exact des moindres détails du rythme : cela est absolument nécessaire. Mais se rendre compte des détails des choses ne veut pas dire qu'on doive les mettre en relief, au détriment de l'ensemble.

[2] On ne peut mieux comparer ces petits balancements de détails mélodiques autour de la dominante qu'à une décoration disposée en forme de *festons* sur une corde tendue.

Les formes psalmodiques, dans les mélodies ornées, nous en donnent des exemples saisissants.

Pour n'en citer que quelques-uns, quoi de plus beau que l'*Alleluia* dont nous

mouvements des parties harmonisantes, mais en sauvegardant toujours, le plus possible, l'harmonie dominante.

Exemples :



L'accompagnement, en faisant ressortir les grandes allures rythmiques et mélodiques du chant, rend plus large et plus vive la perception de la mélodie, et l'harmonie, de son côté, brille par la simplicité et la clarté.

439. — L'application de principes de ce genre n'est pas toujours commode, nous en convenons. Aussi, croyons-nous qu'il est bien difficile d'improviser des accompagnements. Et si, dans la préparation d'une harmonisation, il nous arrive souvent de ne pouvoir rendre qu'en partie nos propres conceptions et, parfois même, d'être dans l'impossibilité de les rendre, il faut alors s'arranger pour adopter le mode qui présente le moins d'inconvénients.

Souvent aussi, on rencontre des passages où, tant du côté de la tonalité que de celui du rythme, se manifeste clairement la diffé-

---

harmonisons plus haut un membre de phrase : « Sacerdos »! Quoi de plus beau encore que l'*Introït* et l'*Offertoire* de la 2e messe des Vierges Martyres! Et, au second *Alleluia* de la même messe, comme la phrase « cum claritate » tout en gardant la dominante *la*, opère, autour de cette note, de gracieux mouvements! Le répertoire grégorien est plein de ces *mélodies festonées*. Ce que nous conseillons, dans la manière de les accompagner, c'est de garder l'harmonie qui répond le mieux à la dominante ou à la note qui en joue le rôle, en faisant sentir seulement, comme nous l'avons dit, les petits balancements, *les festons mélodiques*, par de légers mouvements des parties harmonisantes.

rence profonde qui existe entre nos habitudes musicales modernes et les habitudes musicales antiques. Nous conseillons alors de s'arranger, autant que faire se peut, de façon à éviter ces heurts. On n'accompagne pas le chant pour le rendre plus agréable mais pour aider les chantres, et rendre, il faut le dire aussi, les mélodies grégoriennes plus accessibles à ceux qui n'arriveraient pas à en saisir toute la beauté, s'ils les entendaient chanter sans accompagnement[1].

440. — Pour ce qui est de la force à mettre dans l'accompagnement lui-même, l'organiste doit s'appliquer à modérer le jeu de son instrument de telle manière qu'il n'écrase jamais les voix.

Cependant, l'accompagnement ne doit pas être tellement modéré que les chantres ne l'entendent point; car alors ceux-ci serait privés du soutien que l'harmonie a pour but de leur offrir, et l'orgue, de son côté, ne servirait que d'inexorable contrôle à l'abaissement des voix.

CHAPITRE VI.

Aperçu historique.

Période de formation. — Période de perfection. — Période de décadence. — Période de restauration.

441. — Ne pouvant donner ici qu'un simple aperçu de la longue histoire du chant grégorien, nous comptons sur le professeur pour y ajouter de vive voix les développements qu'il croira nécessaires.

442. — Nous divisons cette histoire en quatre périodes. La première, appelée *période de formation*, va de la fin des persécutions (312) jusqu'au pontificat de S. Grégoire-le-Grand (590-604).

On ne sait que très peu de chose sur le chant, durant cette première période. En se fondant sur les témoignages des saints Pères et la tradition ecclésiastique, il paraît hors de doute que les chrétiens des premiers siècles faisaient, durant la célébration des saints mystères, usage du chant pour louer Dieu et s'exciter à la piété.

Il paraît également hors de doute qu'avant S. Grégoire, l'Eglise

[1] C'est ce qui fait que les fonctions sacrées dans lesquelles, à côté des morceaux de musique exécutés avec toutes les ressources de l'harmonie moderne, on entend chanter les mélodies grégoriennes sans accompagnement, celles-ci paraissent, par l'effet du contraste, pauvres et nues. Ce phénomène provient de ce que le sens musical de la monodie pure n'arrive pas à suppléer complètement au défaut d'harmonie.

romaine possédait son répertoire propre de mélodies liturgiques; mais on ne peut rien affirmer de précis à cet égard.

443. — La seconde période, ou *période de perfection,* s'étend de S. Grégoire-le-Grand jusqu'au XIIIe siècle.

La critique historique a victorieusement démontré, de nos jours, l'authenticité de la tradition qui attribue à S. Grégoire la compilation et l'organisation définitive des mélodies auxquelles avec raison on a donné son nom.

Cette seconde période peut se subdiviser en deux époques : celle de l'*âge d'or* du chant grégorien qui commence avec S. Grégoire-le-Grand jusqu'au XIe siècle, et celle de simple *conservation* ou de *transition* qui va du XIe au XIIIe siècle.

Durant la première époque le chant grégorien atteint son apogée : l'œuvre de S. Grégoire se répand avec rapidité en Italie, pénètre en Angleterre avec son disciple S. Augustin (596) et ses compagnons; introduite en Gaule par Pépin, auquel le Pape Paul Ier (757-767) envoie un de ses chantres, elle y parvient à sa plus complète diffusion sous Charlemagne (768-814); enfin sont fondées les célèbres écoles de Saint-Gall et de Metz.

A la fin de cette première époque la notation *neumatique* ou *chironomique* fait place à la notation *diastématique* qui, d'abord par l'espacement calculé des signes neumatiques et ensuite par l'emploi des lignes et de clefs, traduit les intervalles et fixe ainsi à jamais la *mélodie* sur le parchemin. La part principale de ce perfectionnement revient au moine Guy d'Arezzo († 1050?).

Pendant le *seconde époque* le répertoire grégorien se transmet et s'augmente; mais les nouvelles compositions ne respirent plus le parfum de simplicité et de spontanéité des anciennes. L'emploi des grands intervalles y est plus fréquent, et la forme est, en général, plus recherchée.

444. — La troisième période, *ou période de décadence,* s'étend de la fin du XIIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe.

C'est la période de l'engouement pour la polyphonie et la musique moderne. Elle porte un coup fatal à la tradition du chant. Les plus tristes souvenirs que nous ait laissés cette ère de décadence, sont le mauvais goût dans l'exécution du chant et, chose plus grave, la mutilation des mélodies grégoriennes.

En 1614-1615, l'imprimerie du cardinal de Médicis publia, à Rome, une édition de plain-chant qu'on appela de son nom *Médicéenne* et dont on fit longtemps honneur au génie de Palestrina.

Rééditée en 1871 par Pustet de Ratisbonne et déclarée officielle en 1873, cette édition n'est qu'un misérable squelette du vrai chant grégorien.

Entre-temps se développaient les études paléographiques qui devaient amener et conduire à bonne fin la période de restauration.

445. — La quatrième période, ou *période de restauration*, commence vers le milieu du dernier siècle et se poursuit jusqu'à nos jours.

Nombre de religieux de divers Ordres, de prêtres et de laïques de grande érudition, ont pris part aux études paléographiques de cette glorieuse période; mais c'est aux Bénédictins de Solesmes que revient principalement l'honneur de la restauration grégorienne. En réalité, elle est leur œuvre. Léon XIII et Pie X leur en ont rendu le plus flatteur et le plus éclatant témoignage.

Les travaux commencèrent sous la direction immédiate de Dom Guéranger, et, après quelques années, Dom Pothier, aidé de quelques-uns de ses confrères, publiait le *Liber Gradualis* (1884), qu'il avait fait précéder, en 1880, de son célèbre ouvrage *Les Mélodies Grégoriennes.*

En 1889, Dom Mocquereau projetait et entreprenait la publication de *La Paléographie Musicale.*

Nous n'avons pas à le dissimuler, c'est cette grande publication, toujours en cours, qui a fait la démonstration scientifique des travaux grégoriens de Solesmes, et qui a ouvert la voie à l'Edition vaticane. D'elle ne saurait se passer le paléographe, le musicologue et l'artiste qui désirent connaître à fond la tradition musicale authentique de l'Eglise.

Le 17 mai 1901, Léon XIII adressait à l'abbé de Solesmes, Dom Paul Delatte, le bref sensationnel *Nos quidem*, qui reconnaissait la valeur scientifique des éditions de Solesmes et fut le signal de leur adoption un peu partout.

Enfin, le 4 août 1903, le cardinal Sarto, enthousiaste et compétent admirateur de l'œuvre grégorienne de Solesmes, montait sur le trône pontifical sous le nom de Pie X. On sait quel fut son premier acte et les fruits qu'il porta. Les documents suivants, émanés directement ou indirectement de lui, seront à jamais sa gloire et proclameront à travers les siècles qu'il fut le plus digne successeur du grand pape, dont, par humilité, il ne se crut pas digne de prendre le nom.

APPENDICE.

Législation ecclésiastique.

Motu proprio. — Lettre de Pie X au cardinal Respighi. — Décret du 8 janvier 1904. — Motu proprio pour l'Edition vaticane. — Lettre à l'abbé de Solesmes. — Lettre du cardinal Merry del Val à D. Pothier (juin 1905). — Décret du mois d'août 1907. — Décret de décembre 1912 pour la publication de l'Antiphonaire. — Décrets d'avril 1911 et de juillet 1912 se rapportant aux signes rythmiques et aux médiantes. — Réponse de la S. C. des Rites au sujet des syllabes survenantes dans les hymnes. — Règlement du cardinal Vicaire pour la musique sacrée à Rome. — Lettre pastorale de S. Em. le cardinal Dubois, archevêque de Paris, sur le chant grégorien. — Lettre de Pie XI au cardinal Dubois.

446. — Les dispositions ecclésiastiques, liturgiques ou règlementaires, concernant le chant grégorien et la musique sacrée, loin d'être étrangères au cadre d'une Méthode, en sont plutôt le complément naturel. C'est pour cette raison en même temps que pour compléter les données historiques du précédent chapitre, que nous reproduisons ici, sous forme d'Appendice, les plus récents et principaux documents romains.

Le plus célèbre de tous est le

MOTU PROPRIO.

Pie X, Pape.

447. — Au milieu des sollicitudes du devoir pastoral non seulement pour cette Chaire que nous occupons, bien qu'indigne, par une disposition inscrutable de la Providence, mais pour cette Eglise particulière, c'est sans nul doute pour Nous une obligation principale de maintenir le décorum de la maison de Dieu, où les augustes mystères de la Religion sont célébrés, et où le peuple chrétien se réunit pour recevoir la grâce des Sacrements, pour assister au Saint Sacrifice de l'Autel, pour adorer le très auguste Sacrement du Corps du Seigneur, et pour s'unir à la prière commune de l'Eglise dans l'accomplissement public et solennel des offices liturgiques. Il ne doit donc rien se passer dans le temple qui soit capable de troubler ou seulement même de diminuer la piété et la dévotion des fidèles, rien qui fournisse un motif raisonnable de froissement ou de scandale, rien surtout qui soit une offense directe au décorum et à la sainteté des fonctions sacrées,

et qui ainsi soit indigne de la Maison de Prière et de la majesté de Dieu.

Nous ne traitons pas en détail des abus qui peuvent se présenter en cette matière. Aujourd'hui Notre attention se porte sur un des plus communs, des plus difficiles à déraciner, sur un abus qu'il faut parfois déplorer là où tout autre chose est digne des plus grands éloges, notamment en ce qui regarde la beauté et la somptuosité du temple, la splendeur et l'ordre des cérémonies, l'assiduité du clergé, la gravité et la piété du clergé célébrant. Nous voulons parler de l'abus qui se rencontre en matière de chant et de musique sacrée. Et vraiment, soit à cause de la nature de cet art par lui-même flottant et variable, soit par suite des altérations successives du goût et des habitudes au long du cours des âges, soit en conséquence de l'action funeste qu'exerce sur l'art sacré l'art profane et théâtral, soit à cause du plaisir que la musique produit directement et qu'il n'est pas toujours facile de contenir dans de justes limites, soit, enfin, à cause des multiples préjugés qui, en semblable matière, s'insinuent facilement et se maintiennent ensuite avec tenacité, même dans les esprits de personnes autorisées et pieuses, il existe une tendance continuelle à dévier de la règle établie d'après laquelle l'art est admis au service du culte, règle exprimée très clairement dans les canons ecclésiastiques, dans les ordonnances des conciles généraux et provinciaux, dans les prescriptions émanées à plusieurs reprises des Sacrées Congrégations romaines, et des Souverains Pontifes, Nos prédécesseurs.

Il nous est très agréable de reconnaître le grand bien qui, en cette matière, s'est fait au cours des dernières périodes de dix ans en Notre noble Cité de Rome et dans beaucoup d'églises de Notre patrie, mais plus particulièrement chez plusieurs nations où des hommes distingués et zélés pour le culte de Dieu, avec l'approbation du Saint-Siège et sous la direction des Evêques, se sont unis en sociétés florissantes et ont remis en plein honneur la musique sacrée dans presque toutes les églises et chapelles. Un pareil bien est toutefois encore fort loin d'être universel, et si Nous consultons Notre expérience personnelle, si Nous tenons compte des plaintes très nombreuses qui, de toutes parts, Nous sont arrivées depuis le moment peu éloigné où il a plu au Seigneur d'élever Notre humble personne au degré suprême du Pontificat Romain, Nous croyons que Nous ne pouvons pas différer plus longtemps, et que Notre premier devoir est d'élever tout de suite la voix pour réprouver et condamner tout ce qui, dans les fonctions du culte et dans les cérémonies ecclésiastiques, est reconnu comme s'éloignant de la règle indiquée. Notre désir très vif, en effet, est que le véritable esprit chrétien refleurisse de toute façon et se maintienne chez tous les fidèles : il est donc nécessaire de pourvoir avant tout

à la sainteté, à la dignité du temple où les fidèles se réunissent précisément pour y trouver cet esprit à sa première et indispensable source, à savoir la participation active aux mystères sacro-saints et à la prière publique et solennelle de l'Eglise. Et c'est chose vaine d'espérer qu'à cette fin l'abondante bénédiction du Ciel descendra sur nous, si notre hommage au Très-Haut, au lieu de monter en odeur de suavité, remet au contraire dans la main du Seigneur les fouets dont se servit le divin Rédempteur pour chasser du temple les indignes profanateurs.

Pour ce motif, afin que nul ne puisse dorénavant recourir à cette excuse qu'il ne connaît pas clairement son devoir, et pour faire disparaître toute hésitation dans l'interprétation de plusieurs choses déjà commandées, Nous avons jugé expédient d'indiquer brièvement les principes qui président à la musique sacrée dans les fonctions du culte, en rassemblant en même temps, dans un tableau général, les principales prescriptions de l'Eglise contre les abus les plus communs en cette matière. En conséquence, de Notre mouvement propre et de science certaine, Nous publions cette présente Instruction à laquelle, comme à un *Code juridique de la musique sacrée*, Nous voulons, dans la plénitude de Notre Autorité Apostolique, qu'il soit attribué force de loi, en en imposant à tous, par notre présent Acte signé, la plus scrupuleuse observance.

INSTRUCTION SUR LA MUSIQUE SACRÉE.

I.

448. — *Principes généraux.*

1. — La musique sacrée, en tant que partie intégrante de la liturgie solennelle, participe à sa fin générale, qui est la gloire de Dieu, la sanctification et l'édification des fidèles. Elle concourt à accroître le décorum et la splendeur des cérémonies ecclésiastiques, et comme son office principal est de revêtir d'une mélodie appropriée le texte liturgique qui est proposé à l'intelligence des fidèles, sa propre fin est de donner une plus grande efficacité à ce texte lui-même, de sorte que les fidèles soient par ce moyen plus facilement excités à la dévotion et se disposent mieux à accueillir en eux les fruits de la grâce, qui sont les fruits propres de la célébration des très saints mystères.

2. — La musique sacrée doit, par conséquent, posséder dans le degré le meilleur les qualités qui sont les qualités propres de la liturgie, et précisément la *sainteté* et la *bonté des formes*, d'où surgit de lui-même son autre caractère, qui est l'*universalité*.

Elle doit être *sainte*, et ainsi exclure toute *chose profane*, non seulement en elle-même, mais aussi dans la manière dont elle est présentée du côté des exécutants.

Elle doit être un *véritable art*, sans quoi il est impossible qu'elle ait sur l'âme de ceux qui l'écoutent cette efficacité que l'Eglise vise à obtenir en accueillant dans sa liturgie l'art des sons.

Mais elle devra en même temps être *universelle* en ce sens que, s'il est concédé à chaque nation d'admettre dans les compositions faites pour l'église ces formes particulières qui constituent d'une certaine manière le caractère spécifique de sa musique propre, ces formes doivent cependant être si bien subordonnées aux caractères généraux de la musique sacrée, que personne de ceux qui appartiennent à une autre nation ne doive, à les entendre, éprouver une mauvaise impression.

II.

449. — *Les genres de musique sacrée.*

3. — Ces qualités se rencontrent au plus haut degré dans le chant grégorien, qui est par conséquent le chant propre de l'Eglise romaine, le seul chant qu'elle ait hérité des anciens pères, chant qu'elle a gardé jalousement pendant des siècles dans ses règles liturgiques et qu'elle propose aux fidèles comme étant directement le sien, qu'elle prescrit exclusivement dans certaines parties de la liturgie, et que les études les plus récentes ont si heureusement restitué dans son intégrité, dans sa pureté.

Pour ces motifs, le chant grégorien a toujours été considéré comme le modèle suprême de la musique sacrée. On peut, en effet, poser avec raison la loi générale que voici : *Une composition pour l'église est d'autant plus sacrée et liturgique, qu'elle s'approche davantage dans sa marche, dans son inspiration et dans sa saveur, de la mélodie grégorienne; elle est d'autant moins digne du temple qu'on la reconnaît plus éloignée de ce suprême modèle.*

L'ancien chant grégorien traditionnel devra donc être rétabli largement dans les fonctions du culte, et tout le monde doit tenir pour assuré qu'une fonction ecclésiastique ne perd rien de sa solennité quand elle n'est accompagnée d'aucune autre musique que celle-là.

Que l'on s'efforce en particulier de ramener le peuple à l'usage du chant grégorien, afin que les fidèles prennent de nouveau part plus attentivement aux offices de l'Eglise, ce qu'ils avaient coutume de faire anciennement.

4. — Les qualités susdites sont possédées à un degré excellent par la polyphonie classique, spécialement par l'Ecole Romaine, laquelle atteignit au XVI[e] siècle le maximum de sa perfection, grâce à Pierluigi de Palestrina, et continua à produire dans la suite

des compositions d'un excellent mérite liturgique et musical. La polyphonie classique approche fort bien du modèle suprême de toute musique sacrée, qui est le chant grégorien, et pour cette raison elle a mérité d'être accueillie avec le chant grégorien dans les fonctions les plus solennelles de l'Eglise, telles que celles de la Chapelle Pontificale. Elle devra donc, elle aussi, être rétablie largement dans les fonctions ecclésiastiques, spécialement dans les plus insignes basiliques, dans les églises cathédrales, dans celles des séminaires et des autres institutions ecclésiastiques, où les moyens nécessaires ne font pas d'ordinaire défaut.

5. — L'Eglise a toujours reconnu et favorisé le progrès des arts, en admettant au service du culte tout ce que le génie a su trouver de bon et de beau dans le cours des siècles, à la condition que les règles liturgiques soient toujours respectées. En conséquence, la musique la plus moderne est elle-même admise dans l'Eglise, vu qu'elle offre, elle aussi, des compositions si bonnes et si graves, qu'elles ne sont nullement indignes des fonctions liturgiques.

Néanmoins, comme la musique moderne est principalement employée à des usages profanes, on devra prendre garde, avec une grande attention, que les compositions musicales de style moderne qui sont admises dans les églises ne contiennent rien de profane, n'offrent point de réminiscences de motifs de théâtre, et ne soient point conformes, même dans leurs formes extérieures seulement, à la marche des morceaux profanes.

6. — Parmi les divers genres de musique moderne, celui qui a paru le moins propre à accompagner les fonctions du culte est le style théâtral qui fut en grande vogue durant le dernier siècle, surtout en Italie. Par sa nature, ce style présente la plus grande opposition avec le chant grégorien et la polyphonie classique, et par conséquent avec la loi la plus importante de toute bonne musique sacrée. En outre, la structure intime, le rythme et ce que l'on appelle le *conventionnalisme* de ce style ne se plient que mal aux exigences de la vraie musique liturgique.

III.

450. — *Le texte liturgique.*

7. — La langue propre de l'Eglise Romaine est le latin. Il est donc interdit, dans les fonctions liturgiques solennelles, de chanter quoi que ce soit en langue vulgaire; il l'est bien plus encore de chanter en langue vulgaire les parties variables ou communes de la Messe et de l'Office.

8. — Les textes qui peuvent être mis en musique et l'ordre dans lequel ils doivent se suivre étant déterminés pour chaque fonction

liturgique, il n'est permis ni d'intervertir cet ordre, ni de remplacer les textes prescrits par d'autres *ad libitum*, ni de les omettre en entier ou seulement en partie, si les rubriques n'autorisent pas à remplacer par l'orgue certains versets du texte, quand ceux-ci sont simplement récités au chœur. Il est seulement permis, d'après la coutume de l'Eglise Romaine, de chanter un motet au Saint-Sacrement après le *Benedictus* des Messes solennelles. Il est permis aussi, après qu'on a chanté l'Offertoire prescrit de la Messe, d'exécuter dans le temps qui reste un court motet sur des paroles approuvées par l'Eglise.

9. — Le texte liturgique doit être chanté tel qu'il se trouve dans les livres, sans altération ni postposition des mots, sans répétitions indues, sans séparation des syllabes, et toujours d'une manière intelligible aux fidèles qui écoutent.

IV.

451. — *La forme externe des compositions consacrées.*

10. — Les diverses parties de la Messe et de l'Office doivent conserver, même musicalement, ce concept et cette forme que la tradition ecclésiastique leur a donnés, et qui se trouvent très bien exprimés dans le chant grégorien. Autre donc est la manière de composer un *introït*, un *graduale*, une *antiphone*, un *psaume*, une *hymne*, un *Gloria in excelsis*, etc.

11. — En particulier, on doit observer les règles suivantes :

a) Le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, etc., de la Messe doivent maintenir l'unité de composition propre à leur texte. Il n'est donc point permis de les composer par morceaux séparés, de telle sorte que chacun de ces morceaux forme une composition musicale complète et telle qu'elle puisse être détachée du reste et remplacée par une autre.

b) Dans l'office des Vêpres, on doit ordinairement suivre la règle donnée par le *Caeremoniale episcoporum*, qui prescrit le chant grégorien pour la psalmodie et permet la musique figurée pour les versets du *Gloria Patri* et pour l'hymne.

Il sera néanmoins permis, dans les solennités plus grandes, de faire alterner le chant grégorien du chœur avec ce que l'on appelle les *faux-bourdons* ou avec des vers convenablement composés dans une semblable manière.

On pourra aussi concéder quelquefois que les divers psaumes soient exécutés entièrement en musique, pourvu que dans ces compositions soit conservée la forme propre de la psalmodie, c'est-

à-dire pourvu que les chantres semblent psalmodier entre eux, ou avec des motifs nouveaux, ou encore avec des motifs pris dans le chant grégorien, ou imités de celui-ci.

Restent donc pour toujours exclus et interdits les psaumes appelés *psaumes di concerto.*

c) Dans les hymnes de l'Eglise, on doit garder la forme traditionnelle de l'hymne. Il n'est donc point permis de composer, par exemple, le *Tantum ergo* de telle façon que la première strophe présente une romance, une cavatine, un adagio, et le *Genitori*, un allegro.

d) Les antiennes des Vêpres doivent être présentées d'ordinaire avec la mélodie grégorienne qui leur est propre. Si, dans quelque cas particulier, on les chante en musique, elles ne devront jamais avoir la forme d'une mélodie de concerto, ni l'ampleur d'un motet et d'une cantate.

V.

452. — *Les Chantres.*

12. — En dehors des mélodies propres au prêtre qui célèbre à l'autel et à ceux qui l'assistent, lesquelles doivent toujours être en chant grégorien seul sans aucun accompagnement d'orgue, tout le reste du chant appartient au chœur des lévites; or, les chantres des églises, même s'ils sont séculiers, composant à proprement parler le chœur ecclésiastique, il s'ensuit que les musiques qu'ils exécutent doivent, au moins dans leur majeure partie, conserver le caractère de musique de chœur.

Cela ne veut pas dire que la voix unique soit tout à fait exclue. Mais celle-ci ne doit jamais prédominer dans l'office, de sorte que la plus grande partie du texte liturgique soit traitée de cette façon. Elle doit plutôt avoir le caractère de simple indication ou point mélodique, et être liée étroitement avec le reste de la composition en forme de chœur.

13. — Du même principe il suit que les chantres ont dans l'église un véritable office liturgique, et que par conséquent les femmes étant incapables d'un tel office, ne peuvent être admises à faire partie du chœur ou de la chapelle musicale. Si donc, on veut employer des voix aiguës de soprani et de contralti, ce devra être des voix d'enfants, conformément à l'usage très ancien de l'Eglise.

14. — Enfin, que l'on n'admette à faire partie de la chapelle de l'église que des hommes dont on connaît la piété et la probité, lesquels, par leur attitude modeste et dévote durant les fonctions liturgiques, se montrent dignes du saint office qu'ils exercent. Il

sera convenable aussi que les chantres, pendant qu'ils chantent à l'église, portent l'habit ecclésiastique et le surplis, et que, s'ils se trouvent dans des tribunes trop exposées aux regards du public, ils soient protégés par des grillages.

VI.

453. — *L'orgue et les instruments.*

15. — Bien que la musique propre de l'église soit la musique purement vocale, l'accompagnement d'orgue est néanmoins permis. En certains cas particuliers, dans les limites et avec les précautions convenables; on pourra admettre aussi d'autres instruments, mais jamais sans autorisation spéciale de l'Ordinaire, conformément à la prescription du *Caeremoniale episcoporum.*

16. — Comme le chant doit toujours avoir le dessus, l'orgue ou les instruments doivent simplement le soutenir, et ne peuvent jamais le couvrir.

17. — Il n'est pas permis de faire précéder le chant par de longs préludes, ni de l'interrompre par des morceaux d'intermède.

18. — Le son de l'orgue dans les accompagnements du chant, dans les préludes, les interludes et autres choses semblables, non seulement doit être conduit selon la propre nature de cet instrument, mais doit participer à toutes les qualités de la véritable musique sacrée qui ont été ci-dessus énumérées.

19. — L'usage du piano est interdit à l'église, et aussi celui des instruments tapageurs ou d'un caractère léger, tels que le trombone, la grosse caisse, les cymbales, les clochettes et autres semblables.

20. — Il est rigoureusement interdit aux sociétés des fanfares de jouer à l'église; seulement dans un cas spécial, avec le consentement de l'Ordinaire, il sera permis d'admettre un choix limité, judicieux et proportionné au milieu ambiant, d'instruments à vents, pourvu que l'accompagnement à exécuter par ces instruments soit écrit dans un style grave, convenable, et ressemblant en tout à celui qui est propre à l'orgue.

21. — Dans les processions hors de l'église, les fanfares peuvent être autorisées par l'Ordinaire à jouer, pourvu qu'elles n'exécutent en aucune façon des morceaux profanes. Il serait désirable, en cette occasion, que le concert musical se bornât à accompagner quelque cantique en latin ou en langue vulgaire exécuté par les chantres ou par les congrégations qui prennent part à la procession.

VII.

454. — *Etendue de la musique sacrée.*

22. — Il n'est pas permis de faire attendre le prêtre à l'autel à cause du chant ou de la musique instrumentale plus que ne le comporte la cérémonie liturgique.

Suivant les prescriptions ecclésiastiques, le *Sanctus* de la Messe doit être achevé avant l'élévation ; mais aussi le célébrant doit, sur ce point, avoir égard aux chantres. Le *Gloria* et le *Credo*, selon la tradition grégorienne, doivent être relativement courts.

23. — En général, il faut condamner comme abus très grave le fait que, dans les fonctions ecclésiastiques, la liturgie apparaisse chose secondaire et pour ainsi dire au service de la musique, alors que la musique est simplement une partie de la liturgie et son humble servante.

VIII.

455. — *Moyens principaux.*

24. — Pour l'exacte exécution de tout ce qui est établi ici, que les Evêques instituent, dans leurs diocèses, s'ils ne l'ont déjà fait, une Commission spéciale de personnes vraiment compétentes en matière de musique sacrée, commission à laquelle sera confiée, de la manière qu'ils jugeront la plus opportune, la charge de veiller sur les musiques que l'on exécute dans leurs églises. Qu'ils ne veillent pas uniquement à ce que les musiques soient bonnes par elles-mêmes, mais à ce qu'elles correspondent aux forces des chantres et soient toujours bien exécutées.

25. — Que dans les Séminaires des clercs et dans les Instituts ecclésiastiques, conformément aux prescriptions du concile de Trente, tous cultivent avec soin et amour le chant grégorien traditionnel, et que les Supérieurs soient en cette matière prodigues d'encouragements et d'éloges pour leurs jeunes subordonnés. Que de même, partout où la chose est possible, on pousse à la formation pour les clercs d'une *Schola Cantorum*, en vue de l'exécution de la polyphonie sacrée et de la bonne musique liturgique.

26. — Dans les leçons ordinaires de liturgie, de morale, de droit canonique qui sont données aux étudiants en théologie, qu'on n'omette pas de toucher aux points qui se rapportent plus particulièrement aux principes et aux lois de la musique sacrée, afin que les jeunes clercs ne sortent pas du Séminaire dépourvus de toutes ces notions nécessaires à la parfaite culture ecclésiastique.

27. — Que l'on ait soin de rétablir, du moins près des églises principales, les anciennes *Scholae Cantorum*, comme cela a déjà été pratiqué avec beaucoup de fruits dans un bon nombre d'endroits. Il n'est pas difficile au clergé zélé d'établir des écoles de ce genre même auprès des églises de moindre importance et même de campagne; il y trouve même un moyen fort facile de réunir autour de lui les enfants et les adultes, avec utilité pour eux et édification pour le peuple.

28. — Que l'on cherche à soutenir et à promouvoir par les meilleurs moyens possibles les Ecoles supérieures de musique sacrée là où il en existe déjà et de contribuer à en fonder là où il n'y en a pas encore. C'est une chose d'une extrême importance que l'Eglise elle-même pourvoie à l'instruction de ses maîtres, organistes et chantres, suivant les vrais principes de l'art sacré.

IX.

456. — *Conclusion.*

29. — Enfin l'on recommande aux maîtres de chapelle, aux chantres, aux personnages du clergé, aux supérieurs des Séminaires, des Instituts ecclésiastiques et des Communautés religieuses, aux curés et aux recteurs d'églises, aux chanoines des collégiales et des cathédrales et par dessus tout aux Ordinaires diocésains de favoriser de tout leur zèle ces sages réformes depuis longtemps désirées et appelées de commun accord, afin que l'autorité même de l'Eglise qui les a conseillées à plusieurs reprises et les inculque maintenant de nouveau, ne tombe point en discrédit.

Donné de Notre Palais Apostolique, au Vatican, en la fête de la vierge et martyre sainte Cécile, le 22 novembre 1903, en la première année de notre Pontificat.

PIE X, Pape.

LETTRE DE PIE X AU CARDINAL RESPIGHI

VICAIRE GÉNÉRAL DE ROME.

457. « Monsieur le Cardinal,

« Le désir de voir refleurir partout l'honneur, la dignité et la sainteté des fonctions liturgiques, Nous a déterminé à faire connaître par un écrit personnel quelle est Notre volonté par rapport à la musique sacrée qui aide si largement au service du culte. Nous avons la confiance que tout le monde secondera cette restauration désirée, non pas seulement par cette soumission aveugle, toujours louable en elle-même, avec laquelle on accepte par pur

esprit d'obéissance des commandements onéreux ou contraires à sa propre façon de penser et de sentir, mais avec cette promptitude de volonté qui naît de la persuasion intime du devoir d'en agir ainsi par des motifs dûment établis, clairs, évidents, irréfutables.

« En effet, pour peu qu'on réfléchisse à la fin très sainte en vue de laquelle l'art a été admis au service du culte, et à la souveraine convenance de n'offrir au Seigneur que des choses bonnes en soi et, autant que possible, excellentes, on reconnaîtra tout de suite que les prescriptions de l'Eglise en ce qui concerne la musique sacrée ne sont autre chose que l'application de ces deux principes fondamentaux. Quand le clergé et les maîtres de chapelle en sont pénétrés, la bonne musique sacrée refleurit spontanément, ainsi qu'on l'a observé et qu'on continue de l'observer en maints endroits.

« Au contraire, quand ces principes sont transgressés, il n'y a ni prières, ni admonitions, ni ordres sévères, fussent-ils répétés, ni menaces de peines canoniques qui réussissent à rien changer; tant la passion et, à son défaut, une honteuse et inexcusable ignorance trouve le moyen d'éluder la volonté de l'Eglise et de maintenir, pendant des années et des années, le même état de choses.

« Cette promptitude de volonté, Nous Nous la promettons d'une façon spéciale, du clergé et des fidèles de Notre chère ville de Rome, centre du christianisme et siège de la suprême autorité de l'Eglise. Il semble, en vérité, que personne ne doive mieux sentir l'influence de Notre parole que ceux qui l'entendent directement de Notre bouche, et que l'exemple d'amoureuse et filiale soumission à Nos invitations paternelles ne devrait être donné par personne avec plus de sollicitude que par la première et plus noble portion du troupeau de Jésus-Christ, à savoir l'Eglise de Rome confiée tout spécialement à Notre charge pastorale d'évêque.

« Ajoutons que cet exemple doit être donné à la face du monde entier. En effet, de partout viennent continuellement ici évêques et fidèles, pour révérer le Vicaire de Jésus-Christ et pour retremper leur esprit en visitant Nos vénérables basiliques et les tombes des martyrs et en assistant, avec un redoublement de ferveur, aux solennités qui se célèbrent avec beaucoup de pompe et de splendeur, en tout temps de l'année.

« *Optamus ne moribus nostris offensi recedant*, disait de son temps Benoît XIV, Notre prédécesseur, dans sa lettre encyclique *Annus qui*, où, parlant de la musique sacrée, il dit :

« *Nous désirons qu'ils ne retournent pas dans leur patrie, scandalisés par nos habitudes.* »

« Et plus loin, parlant de l'abus des instruments, qui était alors flagrant, le même Pape disait :

« *Quelle opinion se formeront de nous, ceux qui, venant de pays où on ne se sert pas d'instruments dans l'église, les entendront dans nos églises ni plus ni moins que cela se pratique dans les théâtres et les endroits profanes? Il en viendra peut-être d'endroits et de pays où l'on chante et l'on fait du bruit musical, comme aujourd'hui dans nos églises. Mais, s'ils sont gens de bon sens, ils se lamenteront de ne pas trouver dans notre musique ce remède aux maux de leurs églises qu'ils étaient venus chercher.* »

« En d'autres temps, on remarquait peut-être beaucoup moins, dans les musiques qu'on avait coutume d'exécuter dans les églises, leur désaccord avec les lois et les prescriptions ecclésiastiques et peut-être d'aventure, le scandale était-il plus restreint, surtout parce que l'inconvénient était plus répandu et plus général.

« Mais aujourd'hui, quand des hommes illustres se sont appliqués avec tout le zèle à mettre en lumière les règles de la liturgie et celles de l'art pour le service du culte, lorsque, dans tant d'églises du monde, on a obtenu de si consolants et splendides résultats pour la restauration de la musique sacrée, et cela malgré les très graves difficultés qu'on opposait et qui furent heureusement surmontées; enfin, quand la nécessité d'un changement de choses complet est entrée dans tous les esprits, tout abus dans la matière devient intolérable et doit être écarté.

« Vous donc, Monsieur le Cardinal, dans la haute fonction que vous occupez à Rome comme Notre Vicaire pour les choses spirituelles, avec la douceur qui vous est propre, avec une fermeté non moindre, vous travaillerez, Nous en avons la certitude, pour que les musiques qui s'exécutent dans les églises et les chapelles, soit par le clergé séculier, soit par le clergé régulier de cette ville de Rome, répondent pleinement à Nos instructions.

« Il y a beaucoup de choses qu'il faut écarter ou corriger dans les chants des Messes, des litanies de la sainte Vierge, de l'hymne eucharistique; mais ce qui a besoin d'un renouvellement complet, c'est le chant des Vêpres dans les fêtes qui se célèbrent dans diverses églises et basiliques.

« On ne rencontre plus les prescriptions liturgiques du *Cérémonial des évêques* et les belles traditions musicales de la classique école romaine. A la pieuse psalmodie du clergé que le peuple lui-même accompagnait, on a substitué d'interminables compositions musicales sur les paroles des psaumes, toutes fuguées à la manière des vieilles œuvres théâtrales, et d'une si pauvre valeur artistique qu'on ne les tolérerait pas dans les concerts profanes de médiocre mérite. La dévotion et la piété chrétiennes n'en reçoivent à coup sûr aucun accroissement : on satisfait ainsi la curiosité de certaines gens peu intelligents, mais le grand nombre en reçoit plutôt du dégoût et du scandale, et l'on s'étonne qu'un si grand abus dure encore.

« Nous donc, Nous voulons que cet abus disparaisse absolument et que la solennité des Vêpres soit entièrement célébrée selon les règles que Nous avons indiquées.

« Les basiliques patriarcales donneront l'exemple, grâce aux soins minutieux et au zèle éclairé de MM. les Cardinaux qui sont à leur tête, et ainsi feront ensuite les basiliques mineures, les églises collégiales et paroissiales comme les églises et chapelles des ordres religieux.

« Pour vous, Monsieur le Cardinal, n'usez pas d'indulgence et ne souffrez aucun délai. A différer, la difficulté ne diminue pas, elle augmente, et, puisque la chose est à faire, qu'on la fasse immédiatement, résolument. Que tous aient confiance en Nous et en Notre parole, qui emporte avec elle la grâce et la bénédiction céleste.

« Tout d'abord la nouveauté produira de l'étonnement chez quelques-uns des maîtres de chapelle et des directeurs de chœur ; mais peu à peu la chose prendra d'elle-même, et, dans la parfaite correspondance de la musique aux règles liturgiques et à la nature de la psalmodie, tous découvriront une beauté et une bonté qui leur avaient échappé tout d'abord.

« Il est vrai, la solennité des Vêpres sera ainsi notablement raccourcie. Mais si les recteurs des églises veulent, en quelque circonstance, prolonger un peu les fonctions, afin de retenir le peuple qui a si louablement coutume, aux heures des Vêpres, de se rendre à l'église où l'on célèbre la fête, rien n'empêche — et ce sera même autant de gagné pour l'édification et la piété des fidèles — que l'on fasse suivre les Vêpres d'un sermon approprié et qu'on les termine par une bénédiction solennelle du Très-Saint-Sacrement.

« Nous désirons enfin que la musique sacrée soit cultivée avec un soin spécial et dans une mesure convenable dans tous les séminaires et collèges ecclésiastiques de Rome, où il y a une troupe si nombreuse et si choisie de jeunes clercs venus de toutes les parties du monde pour se former aux sciences sacrées et au véritable esprit ecclésiastique. Nous savons, et cela Nous est d'un grand réconfort, que, dans plusieurs établissements, la musique sacrée est tellement florissante qu'ils peuvent servir de modèle aux autres. Mais certains séminaires et certains collèges, soit par l'incurie des supérieurs, soit par l'incapacité ou le mauvais goût des personnes auxquelles sont confiées l'instruction du chant et la direction de la musique sacrée, laissent beaucoup à désirer.

« Vous voudrez donc bien, Monsieur le Cardinal, pourvoir encore à cela de toute votre sollicitude, en insistant surtout pour que, selon les prescriptions du concile de Trente et d'autres innombrables conciles provinciaux et diocésains de toutes les parties du monde, le chant grégorien soit étudié avec une diligence spéciale et ordinairement préféré dans les cérémonies publiques et privées de l'établissement.

« A dire vrai, en d'autres temps, le chant grégorien était devenu méconnaissable, ses livres ayant été corrigés, altérés, tronqués. Mais les études longues et attentives qu'y ont apportées des hommes remarquables qui ont bien mérité de l'art sacré, ont changé la face des choses. Le chant grégorien ramené d'une manière si satisfaisante à sa pureté primitive, tel qu'il fut transmis par nos pères et qu'il se trouve dans les manuscrits des diverses églises apparaît doux, suave, très facile à apprendre et d'une beauté si nouvelle et inattendue qu'il ne tarde pas à exciter un véritable enthousiasme chez les jeunes chanteurs. Or, quand l'amour entre dans l'accomplissement du devoir, tout se fait avec plus d'entrain et avec un fruit plus durable.

« Nous voulons donc que, dans tous les collèges et séminaires de cette très haute ville de Rome, on introduise de nouveau le très antique chant romain, qui résonnait autrefois dans nos églises et basiliques et faisait les délices des générations passées, aux plus beaux temps de la piété chrétienne. Et, comme autrefois ce chant s'était, de Rome, répandu dans toutes les autres Eglises d'Occident, ainsi Nous souhaitons ardemment que les jeunes clercs, instruits sous nos yeux, le reportent et le répandent de nouveau dans leurs diocèses quand ils y retournent comme prêtres pour travailler à la gloire de Dieu.

« Notre âme se réjouit d'édicter ces dispositions, quand Nous sommes sur le point de célébrer le XIIIe centenaire de la mort du grand et incomparable Pape, saint Grégoire le Grand, à qui une tradition ecclésiastique de plusieurs siècles attribue la composition de ces saintes mélodies auxquelles même on a appliqué son nom. Que Nos très chers jeunes gens s'exercent diligemment à ces mélodies. Il Nous sera très agréable de les entendre si, comme on Nous l'a rapporté, ils se réunissent ensemble, lors des prochaines fêtes du centenaire, dans la basilique vaticane, auprès de la tombe du saint Pape, afin d'exécuter les mélodies grégoriennes durant la sainte fonction liturgique que Nous célébrerons, s'il plaît à Dieu, en cette heureuse circonstance.

« En attendant, comme témoignage de Notre particulière bienveillance, recevez, Monsieur le Cardinal, la Bénédiction apostolique que Nous donnons du fond du cœur à vous, au clergé et à tout Notre peuple bien aimé.

« Du Vatican, en la fête de l'Immaculée, l'année 1903.

« PIE X, Pape. »

458. — Par un décret de la Sacrée Congrégation des Rites, en date du 8 janvier 1904, le même Souverain Pontife ordonnait que son *Motu proprio* fût reçu avec respect et observé avec soumission

par toutes les églises, nonobstant les privilèges et exemptions dont on aurait pu se prévaloir.

459. — Le 25 avril de la même année, Pie X publiait un second *Motu proprio*, celui-ci en vue d'une édition vaticane des livres de chant grégorien. La rédaction en était confiée aux moines de l'abbaye de Solesmes et la révision à une Commission Pontificale présidée par le R^me^ D. Joseph Pothier et dont faisait partie le directeur de l'Ecole de Solesmes, D. André Mocquereau, ainsi que d'autres bénédictins.

460. — Un mois plus tard, le 22 mai, S. S. confirmait au R^me^ P. abbé de Solesmes, D. Paul Delatte, ce qu'elle avait réglé dans son dernier *Motu proprio*, le remerciait de ses efforts et de son abnégation, et le louait, lui et ses moines, du grand zèle et de l'intelligence qu'ils déployaient dans la poursuite des études liturgiques. « Nous savons, disait le Pape, votre amour de l'Eglise et du Saint-Siège, votre zèle pour la beauté du culte divin, votre fidélité aux saintes prescriptions de la vie monastique. C'est la pratique de ces vertus qui jusqu'à l'heure présente a valu le succès de vos savantes recherches; c'est elle encore qui les couronnera. A vous les fils de saint Benoît s'applique bien la parole de saint Grégoire sur votre père : *Sa doctrine ne pouvait qu'être conforme à sa vie* ». Et le Pape ajoutait : « Nous espérons que toutes facilités et tous secours seront accordés à vos études et que les bibliothèques se prêteront à vos recherches des anciens manuscrits ».

461. — Mais, le 24 juin 1905, une lettre de S. E. le cardinal Merry del Val à Dom Pothier venait modifier la marche que la Rédaction et la Commission avaient suivie jusque-là. Le R^me^ Dom Pothier restait seul chargé de l'édition vaticane. Solesmes n'en continua pas moins, pour son propre compte et en prévision de l'avenir, ses travaux grégoriens; car ce ne fut jamais la pensée du Saint-Siège que l'édition typique, qu'il allait donner à l'Eglise, serait le dernier mot de la science.

462. — La première partie de cette édition, le *Graduel*, parut en 1909. Le 7 août 1907, il avait été précédé d'un décret de la Sacrée Congrégation des Rites qui disait : « Afin que cette édition arrive à être en usage dès maintenant dans toutes les églises, il a été réglé que toutes les autres éditions du chant romain, quelles qu'elles soient, n'étant, d'après les décrets antérieurs, tolérées que pour un temps, elles ne jouissent plus désormais d'aucun droit qui leur permette de remplacer l'édition typique ».

463. — Vint ensuite la publication de *l'Office des Défunts* et, plus tard, celle de l'*Antiphonaire diurnal* qui fut imposé par décret de la Sacrée Congrégation des Rites, en date du 8 décembre 1912. Voici

le passage essentiel de ce document : « La Sacrée Congrégation des Rites déclare cette même édition officielle pour tous ceux qui suivent le rite de l'Eglise Romaine, et décrète que désormais les mélodies grégoriennes contenues dans les futures éditions doivent être conformes à cette édition type, sans qu'on puisse déroger aux décrets de la Sacrée Congrégation des Rites en date du 11 avril 1911, n. 4263, *sur l'édition vaticane et sa reproduction dans les livres liturgiques grégoriens*, et du 8 juillet 1912 *relativement à l'exécution des monosyllabes ou des mots hébreux dans les leçons, versets et psaumes.*

L'importance de ces deux décrets, que la Sacrée Congrégation des Rites entend sauvegarder, nous engage à les reproduire ici intégralement et dans le texte latin. Le premier est en faveur *des signes rythmiques*, et le second approuve la suppression de *médiantes rompues* réclamée, au nom de la science, de la tradition et de l'art, par l'Ecole de Solesmes.

C'est ainsi que l'Eglise, soucieuse du légitime progrès des arts, sait toujours et partout le reconnaître et rendre hommage à ses auteurs.

464. DECRETUM

seu declaratio super editione vaticana ejusque reproductione quoad libros liturgicos gregorianos.

Cum postulatum fuerit, an Episcopi possint propriam approbationem donare libris cantus gregoriani, melodias Vaticanae editionis adamussim reproductas continentibus, *sed cum signorum rythmicorum indicatione, privata auctoritate additorum?*

Sacra Rituum Congregatio, ad majorem declarationem Decreti n. 4259, 25 Januarii vertentis anni, respondendum censuit :

Editionibus in subsidium scholarum cantorum, signis rythmicis, uti vocant, privata auctoritate ornatis, *poterunt Ordinarii*, in sua quisque Diœcesi, *apponere Imprimatur*, dummodo constet, cetera, quae in Decretis Sacrae Rituum Congregationis injuncta sunt, quoad cantus gregoriani restaurationem, fuisse servata.

Quam resolutionem Sanctissimo Domino nostro Pio Papa X, per Sacrorum Rituum Congregationis Secretarium relatam, Sanctitas Sua ratam habuit et probavit.

Die 11 Aprilis 1911.

465. DECRETUM

circa modulandas monosyllabas vel hebraicas voces in lectionibus, versiculis et psalmis.

A quibusdam cantus gregoriani magistris sacrae Rituum Congregationi sequens dubium pro opportuna solutione expositum fuit ; nimirum :

An in cantandis Lectionibus et Versiculis, praesertim vero in Psalmorum mediantibus ad asteriscum, quando vel dictio monosyllaba vel hebraica vox occurrit, immutari possit clausula, *vel cantilena proferri sub modulatione consueta?*

Et sacra eadem Congregatio, approbante sanctissimo Domino nostro Pio Papa X, rescribere : *Affirmative ad utrumque.*

Die 8 julii 1912.

FR. S. CARD. MARTINELLI,
S. R. C. Praefectus.

L. † S.

† Petrus La Fontaine, Episc.
Charystien., *Secretarius.*

DÉCRET DE LA S. C. DES RITES SUR LES *SYLLABES HYPERMÉTRIQUES* DANS LES HYMNES.

466. DUBIUM.

De syllabis hypermetricis quoad cantum.

A sacra Rituum Congregatione pluries expostulatum fuit : « An regula descripta in Antiphonario Vaticano circa syllabas hypermetricas, quae frequenter occurrunt in cantu hymnorum, scilicet quod ipsae non elidantur, sed distinctae pronuncientur propriaque nota cantentur, stricte et rigorose interpretanda sit, vel e contra liceat etiam ipsas syllabas elidere, praesertim si in praxi id facilius et convenientius censeatur? »

Et sacra eadem Congregatio, audita specialis Commissionis pro cantu liturgico gregoriano sententia, propositae quaestioni re sedulo perpensa ita rescribendum censuit : « Negative ad primam partem, affirmative ad secundam ».

Atque ita rescripsit et declaravit die 14 maii 1915.

A. Card. Vico,
Pro-Praefectus.

L. † S.

† Petrus La Fontaine,
Secretarius.

RÈGLEMENT POUR LA MUSIQUE SACRÉE A ROME.

A MM. les Curés, les Recteurs et Supérieurs de toutes les églises et des oratoires, du clergé tant séculier que régulier, aux Supérieurs des Séminaires, des Collèges et des Instituts ecclésiastiques d'éducation, aux R^mes Préfets et aux Maîtres de chapelle de Rome, etc.

467. — En communiquant au clergé et aux fidèles de Rome le *Motu proprio* de Sa Sainteté Pie X sur la musique sacrée (22 novembre 1903), nous observions que les dispositions contenues dans ce document étaient si claires qu'elles ne requéraient pas de nouveaux éclaircissements, et que du reste la Commission Romaine pour la musique sacrée était chargée d'examiner et d'approuver les compositions musicales sacrées et de veiller sur les exécutions dans les églises de cette illustre cité.

Aujourd'hui, afin d'activer la restauration de la musique sacrée à Rome, il Nous plaît d'agréer le secours de l'Association italienne de Ste Cécile, canoniquement instituée par Nous et inaugurée dans Notre ville le 28 avril 1910. De son action on est en droit d'attendre beaucoup pour la mise en pratique de la réforme musicale sacrée, et Nous invitons les R. R. Curés, les Supérieurs et Recteurs des églises et instituts et tous ceux qui ont à cœur le développement de la liturgie et la beauté du culte sacré à se faire inscrire dans cette association pour mieux coopérer au but si important que le Saint-Père s'est proposé dans son *Motu proprio.*

Pour réaliser cette fin, l'action positive, énergique, éclairée du clergé tant séculier que régulier est absolument nécessaire; il faut surtout que les jeunes clercs et religieux reçoivent, au cours de leur formation dans les Séminaires, Collèges ecclésiastiques, Instituts religieux, une sérieuse et bonne instruction dans le chant liturgique et la musique sacrée. Il est juste que Nous adressions un éloge mérité aux Instituts ecclésiastiques de Rome, qui avec tant de zèle secondent les désirs du Saint-Père; mais pour cela même Nous ne devons cesser de les presser à persévérer dans la bonne voie avec une ardeur encore plus grande.

C'est la volonté formelle de Sa Sainteté que dans tous les Instituts d'éducation ecclésiastiques et même des réguliers on donne une grande importance à l'étude du chant liturgique et de la musique sacrée, comme à des matières du plus haut intérêt pour le clergé. C'est pourquoi sont dignes du plus grand éloge, les Supérieurs qui ont su introduire pour tous les clercs indistinctement un cours quotidien de chant et de musique sacrée, si bref qu'il soit. Mais, sous aucun prétexte, on ne devra permettre que dans chaque Institut et pour tous les élèves indistinctement, on consacre moins de deux heures entières par semaine à l'étude sérieuse et pratique de la musique sacrée, en donnant la préférence au chant grégorien; dans ces deux heures on ne doit pas comprendre le temps des répétitions nécessaires pour les exécutions.

Nous Nous réjouissons à cet égard que la très méritante Association Cécilienne ait ouvert ici à Rome une *Ecole supérieure de chant grégorien et de musique sacrée;* Nous ne doutons pas en effet que beaucoup, ecclésiastiques et laïcs, pourront en fréquenter les cours, spécialement pour la partie grégorienne, avec le grand avantage de se former tous à la même méthode dans la bonne interprétation des mélodies liturgiques.

Afin de donner une plus grande régularité, promptitude et précision à ce qui intéresse la musique et le chant sacré, le Saint-Père a daigné confier toute cette partie disciplinaire pour la ville de Rome au premier office de Notre Vicariat, à la Sacrée Visite Apostolique, qui aura ainsi pleine autorité sur toutes les églises du clergé séculier et régulier, sans excepter les Basiliques Patriarcales, les chapelles et les oratoires des communautés religieuses, même de femmes, des Séminaires, Instituts, Sociétés, Congrégations, Associations, Confraternités, exempts de quelque façon que ce soit et même spécialement.

Nous avons la confiance que les RR. Curés, les Recteurs et Supérieurs des églises et des Instituts, les Préfets de la musique dans les Chapitres, les directeurs des chapelles et des chœurs, pénétrés de l'esprit des sages prescriptions du Saint-Père, mettront tout leur zèle pour en assurer le parfait accomplissement, en

procurant par les meilleurs moyens la restauration de l'art vraiment digne de la divine liturgie.

Pour aider une œuvre si importante, il Nous a paru opportun de donner quelques règles pratiques auxquelles, par ordre du Saint-Père, devront se conformer ceux qui, à un titre quelconque, s'occupent des exécutions musicales dans les églises et chapelles de Rome.

468. — *Règles pour les Maîtres, Organistes et Chantres.*

1. — C'est la vraie et authentique tradition ecclésiastique du chant et de la musique sacrée que l'assemblée entière des fidèles s'associe, au moyen du chant, aux offices liturgiques, en suivant les parties du texte qui sont confiées au chœur, et qu'une *Schola cantorum* spéciale alterne avec le peuple, exécutant les autres parties du texte des mélodies plus riches et qui leur sont réservées spécialement.

Pour ce motif, le Saint-Père Pie X, dans son *Motu proprio* du 22 novembre 1903, au paragraphe 3, fait cette prescription : « Que l'on s'efforce de rétablir l'usage du chant grégorien parmi le peuple, afin que de nouveau les fidèles prennent, comme autrefois, une part plus active dans la célébration des offices. » Et au paragraphe 27 : « Qu'on ait soin de rétablir, au moins dans les églises principales, les anciennes *Scholae cantorum* comme cela s'est réalisé déjà, avec les meilleurs fruits, dans un bon nombre d'endroits. Il n'est pas difficile au clergé zélé d'établir ces *Scholae* jusque dans les moindres églises et dans celles de la campagne; il y trouve même un moyen très aisé de grouper autour de lui les enfants et les adultes, pour leur propre profit et l'édification du peuple. »

2. — Les *Maîtrises*, composées d'un groupe de chanteurs choisis, sous la direction d'un maestro, destinées à remplacer le peuple et les *Scholae cantorum*, sont d'institution plus récente, mais cependant parfaitement légitime.

3. — Comme non seulement l'exécution du chant grégorien, mais aussi celle de certaines compositions anciennes et modernes sont confiées aux *Maîtrises*, comme dans le choix de ces pièces et la façon de les interpréter il y a danger plus encore de manquer aux prescriptions ecclésiastiques, il est nécessaire de s'assurer que tous les membres de la *Maîtrise* donnent pleine garantie de leurs capacités techniques et de leur volonté d'observer, en ce qui les concerne, toutes et chacune des susdites prescriptions ecclésiastiques et de travailler à l'application du *Motu proprio* pontifical.

C'est pourquoi personne, même offrant les conditions requises et pour cela approuvé, ne sera admis à faire partie d'une *Maîtrise* à Rome, qu'il n'ait auparavant signé et remis à la S. Visite Apos-

tolique une déclaration par laquelle il s'oblige à accepter et à observer scrupuleusement toutes les règles de la liturgie et du cérémonial, — les décisions et prescriptions de l'autorité ecclésiastique sur la musique sacrée et le chant grégorien, et d'une façon spéciale le *Motu proprio* de S. S. le Pape Pie X, — le présent règlement et les avis éventuels de la Commission romaine de musique sacrée. Il va sans dire que l'autorité ecclésiastique de plein droit, en cas de transgression, pourra retirer à quiconque l'autorisation accordée pour l'exercice de son art dans les églises.

4. — Aucune *Maîtrise* ou *Schola cantorum* ne pourra se constituer à Rome sans la permission préalable de la S. Visite Apostolique et sans avoir à sa tête un maître ou directeur approuvé et un organiste également approuvé. Le maître ou directeur de Chapelle ou *Schola*, avant tout autre, est responsable devant l'autorité de toutes les infractions aux règlements ecclésiastiques qui seraient commises par sa Chapelle ou *Schola*.

5. — On n'entend pas défendre l'établissement temporaire d'une *Maîtrise* pour un service particulier plus solennel en telle ou telle église ; mais cela ne peut se faire qu'avec le conseil et sous la direction et responsabilité d'un des maîtres approuvés. La même règle regarde les services que les chanteurs de Rome seraient appelés à rendre dans le Latium ou les autres diocèses d'Italie.

6. — Personne ne pourra exercer dans une église ou oratoire quelconque de la ville ou du diocèse de Rome, pour une cérémonie sacrée quelle qu'elle soit, la fonction de maître-directeur, d'organiste ou de chantre, sans en avoir reçu la faculté de l'autorité ecclésiastique compétente, après avis de la Commission romaine pour la musique sacrée.

Afin d'obtenir une telle autorisation, les qualités et les conditions suivantes sont nécessaires :

a) La capacité artistique pour la musique sacrée, suivant les diverses fonctions, justifiée par des diplômes réguliers, et, dans des cas spéciaux, par des titres équivalents.

b) La moralité, l'honnêteté de vie et les sentiments religieux qui conviennent à celui qui doit exercer son art dans le temple et pour la liturgie sacrée, conformément au *Motu proprio* prescrivant de n'admettre « à faire partie de la *Maîtrise* que des hommes d'une piété et d'une probité de vie reconnues, qui, par leur maintien modeste et pieux durant les fonctions liturgiques, se montrent dignes de l'office qu'ils remplissent. » Il est donc défendu aux maîtres-directeurs, aux organistes et aux chantres de faire partie des associations hostiles à l'Eglise catholique, et de remplir

une fonction dans les églises ou chapelles hétérodoxes, par des exécutions musicales qui en quelque façon peuvent ou jeter le discrédit sur la religion et la morale ou même seulement sont incompatibles avec la charge de chantre d'église.

c) La complète soumission demandée au nº 3 dont la déclaration est remise.

7. — La Commission romaine de musique sacrée appréciera les divers titres des candidats à l'office de maître-directeur, d'organiste ou de chantre, et quand elle le jugera opportun, pourra exiger de chacun un examen qui démontrera leurs capacités artistiques. Si les candidats ne sont pas encore suffisamment familiarisés avec le chant grégorien, ils ne pourront entrer en fonction, si ce n'est provisoirement, jusqu'à ce qu'ils obtiennent le certificat nécessaire d'aptitude.

8. — La S. Visite Apostolique établira un registre pour y inscrire les noms des maîtres-directeurs, organistes et chanteurs reconnus idoines et habiles à exercer leur art dans les églises de Rome.

9. — Les églises ou chapelles qui voudraient ouvrir des concours spéciaux pour les fonctions de maître-directeur, d'organiste ou de chantre, devront agir de concert avec la S. Visite Apostolique et la Commission romaine de musique sacrée, suivant les prescriptions du présent Règlement, auquel, par la volonté expresse de S. Sainteté, seront soumises les basiliques patriarcales, églises, chapelles ou autres sociétés jouissant même d'une exemption particulière.

10. — Pourront être nommés chapelains-chantres de chœur seulement ceux qui ont pleine connaissance du chant grégorien, constatée par notre Commission.

11. — Dans les Communautés religieuses et dans les Instituts, le chant et la musique pour les fonctions sacrées pourront être réglés par les sujets compétents de l'Institut, s'il y en a, mais toujours conformément aux règlements donnés et d'accord avec la S. Visite Apostolique et la Commission romaine.

12. — Les femmes ne peuvent chanter dans les fonctions liturgiques, si ce n'est en tant qu'elles font partie du peuple ou le représentent; il leur est donc défendu de chanter des tribunes ou des *cantories*,[1] soit seules, soit surtout comme partie de la *Maîtrise.* Cependant, les religieuses vivant en communauté, et, avec elles, leurs élèves, pourront dans leurs propres églises ou oratoires chanter durant les fonctions sacrées, conformément aux décrets

[1] Les *cantories* sont de petites tribunes où se placent ordinairement les chantres; elles sont munies de grilles serrées qui défendent aux regards du peuple la vue des chantres.

de la S. Congrégation des Evêques et Réguliers. Toutefois, nous leur défendons absolument le chant en *solo*, et Nous désirons que dans les messes et au chant des vêpres on donne la préférence aux mélodies grégoriennes, exécutées si possible par toute la communauté.

469. — *Règles pour les Supérieurs des Eglises.*

13. — Les RR. Curés, les Supérieurs des églises et chapelles, comme aussi les Préfets de la musique dans les chapitres, doivent parfaitement connaître les prescriptions ecclésiastiques relatives à la musique sacrée, et les faire connaître aux maîtres-directeurs, aux organistes et aux chantres, en imposant et en exigeant l'observation. Ils seront considérés comme directement responsables, solidairement avec le maître-directeur, des transgressions qu'à cet égard l'on aurait à déplorer dans leurs églises.

14. — Ils ne pourront confier la musique qu'aux maîtres approuvés par l'Autorité ecclésiastique compétente et inscrits sur le registre de la S. Visite Apostolique; ils ne devront permettre et tolérer l'exécution de compositions non approuvées.

15. — Ils veilleront à ce que les compositions choisies soient convenablement interprétées par un nombre suffisant de chantres, capables d'une exécution digne de la liturgie et de l'art, et c'est pourquoi les chantres devront se réunir périodiquement pour les répétitions jugées nécessaires. Mais pour cela, il est nécessaire que les maîtres et exécutants soient équitablement rétribués. Par conséquent, dans le budget annuel de chaque église, on devra fixer la somme destinée à cette fin, et pour ce motif aussi on devra diminuer les dépenses des pompes ou solennités fastueuses.

16. — Dans les instructions paroissiales ou autres occasions propices, par eux-mêmes ou par le secours d'orateurs sacrés, ils devront expliquer les intentions élevées du Saint-Père, en insistant sur la réforme de la musique sacrée, invitant les fidèles à les seconder spécialement en prenant une part active aux fonctions saintes par le chant des parties communes de la Messe solennelle (*Kyrie*, *Gloria*, etc.), par le chant de la psalmodie, des hymnes plus connues et des cantiques en langue vulgaire.

17. — Dans ce but, que les RR. Curés, Recteurs et Supérieurs, spécialement des églises principales, mettent tout leur zèle, en se servant de l'aide d'une personne compétente et capable, à fonder leur *Schola cantorum* particulière. Que les Congrégations, les Confraternités et les Sociétés catholiques de Rome, les écoles populaires et les patronages, etc..., s'emploient à promouvoir efficacement l'instruction de leurs membres dans le chant sacré

populaire; enfin que la Direction diocésaine et chacune des Directions paroissiales agissent dans le même sens, faisant en sorte que cette noble entreprise soit accueillie par les diverses associations et établie dans leurs statuts. En même temps, que les Congrégations et les Instituts d'éducation de femmes l'acceptent comme leur œuvre propre, afin que les filles et les garçons, prenant part aux fonctions sacrées, chantent eux aussi la partie qui regarde le peuple, servant d'exemple et d'encouragement au reste des fidèles.

18. Pour éviter les excès et abus de quelque genre que ce soit dans les mélodies et dans les chants populaires, tous devront agir, et toujours, conformément aux directions et sous la surveillance de notre Commission romaine de musique sacrée, aidée par l'appui de l'Association italienne de Sainte-Cécile.

470. — *Dispositions particulières.*

19. — Toute *Schola cantorum* ou *Maîtrise* aura sa bibliothèque musicale particulière pour les exécutions ordinaires de l'église, et possèdera avant tout un nombre suffisant des livres grégoriens de l'édition vaticane. Pour plus grande uniformité dans l'exécution du chant grégorien dans les diverses églises de Rome, on pourra les adopter avec l'adjonction des signes rythmiques de Solesmes.

Les compositions musicales destinées aux fonctions d'église, si elles n'appartiennent pas à l'antique polyphonie classique, devront avoir l'approbation de Notre Commission romaine de musique sacrée; en général on peut considérer comme approuvées ces messes publiées et approuvées déjà par l'Association Sainte-Cécile d'Italie et d'Allemagne.

L'approbation sera refusée à toutes les compositions de style défendu, quand bien même elles seraient présentées avec des coupures et des modifications. Le *Motu proprio* déclare en effet que la « structure intime, le rythme, et ce qu'on appelle le *conventionalisme* de ce style ne se plient que malaisément aux exigences de la vraie musique sacrée. »

20. — Rappelons qu'il n'est pas permis d'omettre le chant de quelqu'une des parties prescrites, propres ou communes, de la messe, de l'office ou d'autres fonctions. Quand le rite l'exige on devra donc répéter intégralement toutes les antiennes des psaumes et des cantiques. Quand parfois il est permis qu'une partie du texte liturgique soit suppléée par l'orgue, ce texte devra être récité à voix bien intelligible, au chœur, ou par les chantres eux-mêmes *recto tono*. En outre, on doit faire disparaître l'usage de ce qu'on appelle les contrepoints exécutés par cœur; dans le chant et dans la répétition des antiennes, dans les répons et traits, etc. Quand ces

parties ne s'exécutent pas en grégorien, elles devront être chantées d'une façon qui leur soit propre et qui demeure convenable.

21. — La *voix seule* ne doit pas entièrement dominer dans une composition musicale sacrée, mais avoir seulement le caractère de simple passage ou trait mélodique strictement lié au reste de la composition.

22. — Au sujet des vêpres, Nous rappelons que, conformément aux prescriptions du *Cérémonial des Evêques*, cet office doit être exécuté en grégorien, suivant la vraie et pure tradition de l'Eglise, par le chant psalmodique et antiphonique. Le caractère propre de cette prière liturgique n'est pas cependant dénaturé quand les psaumes, les hymnes et les cantiques se chantent en grégorien alterné, comme le dit le *Motu proprio*, avec ce qu'on appelle les faux-bourdons ou avec des versets du même genre composés convenablement. Nous recommandons donc vivement qu'on généralise l'usage de chanter ainsi les vêpres, en faisant prendre ainsi une part active au clergé et au peuple en plus de la *Maîtrise* ou de la *Schola*. Bien que par concession, on puisse exécuter les psaumes entièrement composés en musique, pourvu que cette composition conserve le caractère de la psalmodie, nous avertissons qu'on devra user de cette concession avec une grande réserve et seulement quelquefois et non pour tous les psaumes des vêpres (la même règle s'applique aux complies solennelles), afin de ne pas transformer la fonction liturgique en un divertissement musical, auquel le clergé et le peuple se contentent d'assister sans y prendre une part active. Par conséquent les Révérendissimes chanoines et les religieux astreints au chœur devront mettre tout leur soin et leur diligence pour bien psalmodier et bien exécuter les mélodies liturgiques, soit qu'ils chantent seuls, soit qu'ils alternent avec les chantres, nonobstant toute coutume contraire, gardant pour certain le principe général du *Motu proprio*, qu'un office religieux ne perd rien de sa solennité quand il n'est accompagné d'aucune autre musique que du chant grégorien.

23. — Les organistes, dans l'accompagnement, devront avoir très grand soin de ne pas écraser les voix par une régistration habituellement trop forte, spécialement par l'abus des anches ; cette discrétion s'observera surtout dans l'accompagnement du chant grégorien. Ils devront faire usage, même dans les intermèdes, de morceaux écrits et approuvés.

24. — Sans une autorisation spéciale, qu'on demandera chaque fois à la S. Visite Apostolique, il n'est pas permis de jouer d'autre instrument à l'église en dehors de l'orgue et de l'harmonium, et nous prévenons qu'il n'est pas dans notre intention d'accorder une telle permission, si ce n'est en quelque cas particulier et tout à fait

exceptionnel. Cette autorisation sera donc demandée à chaque fois pour permettre aux sociétés musicales de jouer dans les processions en dehors de l'église, à condition toutefois que dans ces circonstances le concert musical se borne à exécuter des morceaux religieux expressément composés à cette fin, ou mieux encore pour accompagner quelque cantique exécuté en latin ou en langue vulgaire par les chanteurs ou les fidèles.

25. — On montrera un soin spécial pour le choix de la musique dans les fonctions cardinalices ou épiscopales suivant l'importance de la solennité prescrite. (Décret de la S. C. de la Cérémoniale, 30 mars 1911). Ce même décret rappelle la règle qui exige que les messes célébrées par un Révérendissime Cardinal soient accompagnées du chant grégorien ou de la musique à voix seules. Pendant ces messes pontificales on n'entend pas exclure le jeu de l'orgue pour l'accompagnement du grégorien ou dans les intermèdes, conformément à la rubrique.

26. — Dans les féries et dans les dimanches de l'Avent et du Carême, sauf les dimanches *Gaudete* et *Laetare*, le jeu d'un instrument quelconque est défendu, même comme simple accompagnement des voix. Toutefois on pourra tolérer l'accompagnement discret de l'orgue ou de l'harmonium uniquement pour soutenir les voix, seulement quand on exécute le chant grégorien et dans le cas de vraie nécessité reconnu par Nous. Le jeu d'un instrument quelconque, même comme simple accompagnement des voix, reste absolument défendu dans les offices liturgiques des trois derniers jours de la Semaine Sainte.

27. — Dans les messes chantées de *Requiem*, on pourra tolérer l'usage de l'orgue ou de l'harmonium, mais seulement pour accompagner les voix. Aux messes privées de *Requiem* le jeu d'un instrument quelconque n'est pas permis.

28. — Pendant les messes basses célébrées avec solennité on pourra chanter des motets ou jouer de l'orgue conformément à la rubrique. Toutefois, on s'arrangera de façon à ce que les chants et les morceaux d'orgue se fassent entendre en dehors du temps où le prêtre récite les Oraisons à haute voix, c'est-à-dire : pendant le temps de la préparation et de l'action de grâces, de l'*Offertoire* à la *Préface*, du *Sanctus* au *Pater*, de l'*Agnus Dei* à la *Postcommunion*, en faisant cesser opportunément le chant et le jeu de l'orgue pendant la récitation du *Confiteor* et de l'*Ecce Agnus Dei*, si on donne la communion.

29. — Pendant les messes privées et dans les offices qui ne sont pas strictement liturgiques (ex. : triduum, neuvaine, etc.), à l'expo-

sition du T. S. Sacrement sont permis les chants même en langue vulgaire, pourvu que le texte littéraire et musical ait été approuvé par l'Autorité ecclésiastique compétente. En exposant le T. S. Sacrement, on ne devra chanter que des invocations ou motets eucharistiques; le chant du *Tantum ergo* et du *Genitori*, avant la bénédiction du T. S. Sacrement, devra être suivi immédiatement de l'*Oremus* et de la bénédiction; il n'est pas permis pendant ces cérémonies successives de chanter autre chose en latin ou en langue vulgaire.

30. — Nous faisons remarquer que c'est une erreur d'admettre, comme quelques-uns l'ont imaginé, des offices non strictement liturgiques ou extraliturgiques pendant lesquels on puisse exécuter des compositions musicales de style libre et déjà condamnées ou inadmissibles pour les offices liturgiques. Il convient, au contraire, d'exiger le style digne et sérieux pour toute musique qu'on exécute dans le lieu saint, dans une fonction sacrée quelconque; pour celle de la liturgie solennelle d'autres règles particulières sont prescrites.

31. — Dans les six mois qui suivront la publication du présent Règlement, toutes les *cantories* devront être pourvues de jalousies ou de grilles, qui puissent cacher aux fidèles la vue des chantres, en même temps on supprimera les rehaussements intérieurs qui rendent inutiles l'apposition des grilles.

32. — Les plans de restauration et d'acquisition de nouvelles orgues, tant pour le côté technique que pour le point de vue artistique, comme aussi pour la place ou la construction des *cantories*, devront être soumis à la Commission romaine de musique sacrée; il est en effet inutile de remarquer qu'un bon instrument est un facteur principal pour obtenir de bonnes exécutions de la musique sacrée.

De notre Résidence, le 2 février 1912.

PIETRO, Card. Vicario.

471. — Par son inspiration et son importance, la Lettre pastorale de S. Em. le cardinal Dubois archevêque de Paris sur « *Le plain-chant grégorien et la prononciation romaine du latin* » s'élève à la hauteur des documents romains. Elle sera d'autant plus à sa place ici, qu'au témoignage de la *Semaine Religieuse* de Paris (numéro du 15 avril 1922, p. 545) : « elle fera époque dans l'histoire de la restauration grégorienne ».

LE PLAIN-CHANT GRÉGORIEN ET LA PRONONCIATION ROMAINE DU LATIN.

LETTRE PASTORALE

DE S. ÉM. LE CARD. DUBOIS, ARCHEVÊQUE DE PARIS ET ORDONNANCE

portant promulgation des livres de chant liturgique de l'édition vaticane.

Nos très chers Frères,

Le moment nous paraît venu d'introduire officiellement dans le diocèse de Paris la réforme du plain-chant grégorien préparée et promulguée par Pie X.

L'acte pontifical qui la rendait obligatoire pour toute l'Eglise laissait aux évêques une certaine latitude motivée soit par les délais nécessaires pour l'impression des nouveaux livres, soit par des circonstances locales dont ils restaient juges.

Notre vénéré prédécesseur, le cardinal Amette, n'avait pas perdu de vue cette réforme ; il se préparait à la réaliser quand la guerre éclata. Il lui fallut la remettre à des temps meilleurs ; mais sa mort inopinée ne lui laissa pas le loisir d'exécuter son dessein. A nous de le reprendre. Un an déjà s'est écoulé depuis notre élévation au siège de Paris : nous ne croyons pas pouvoir tarder davantage à entrer dans la voie d'une réforme voulue par le Pape.

Quelques notes rapides sur le plain-chant grégorien éclaireront l'opportunité et le sens de cette mesure où le goût de la beauté musicale s'allie si bien avec le souci de la dignité du culte et la recherche de l'unité liturgique.

I.

Le culte extérieur est un des éléments essentiels de la religion. Il s'impose à l'homme — individu et société — comme un devoir envers Dieu, créateur, bienfaiteur et principe de toute autorité et de toute puissance.

L'Eglise en a minutieusement réglé l'ordonnance, voulant en faire tout ensemble un digne hommage à Dieu, un aliment et un appui pour la foi et la piété des fidèles.

Le chant sacré y a sa place — une place d'honneur. — Il rehausse la beauté des cérémonies, il touche et élève les âmes, il donne au sentiment religieux sa plus pénétrante expression. Il est comme l'explosion naturelle et sainte des dispositions intimes du fidèle qui adore, loue et prie en commun avec ses frères.

Ce chant s'appelle grégorien. Mais il est bien antérieur au pape saint Grégoire qui lui a donné son nom.

Ses origines plongent au-delà de l'ère chrétienne, dans les cérémonies rituelles de l'Ancien Testament. Quelques-unes des mélodies qui le composent nous apportent comme un écho des chants de la Synagogue. Les premiers chrétiens, issus du judaïsme, en avaient conservé le souvenir et, partiellement du moins, la pratique. « Les psaumes, les hymnes et les cantiques spirituels » [1] que saint Paul, recommande aux fidèles d'Éphèse, de Colosses et de Corinthe, sont à n'en pas douter, ceux-là mêmes qu'ils chantaient avant leur conversion. Ils possédaient de mémoire, sinon par écrit, un recueil de chants liturgiques qui leur était commun avec leurs frères des Synagogues.

La diffusion de l'Evangile contribua à enrichir, sans trop le déformer d'abord, ce répertoire mélodique. Les réunions exclusivement composées de fidèles orientaient les âmes dans un sens nouveau : la croyance au Christ-Dieu, Sauveur et Rédempteur, la pratique des mystères sacrés, les sentiments que suscitait chez ses adeptes le culte chrétien renouvelèrent, en la stimulant, l'inspiration religieuse.

Ce qu'était à cette époque lointaine le chant en usage dans l'Eglise, nous le savons par des témoignages assez nombreux et suffisamment précis des auteurs contemporains.

La psalmodie y eut longtemps la part la plus large. Familiarisés avec le psautier et certains passages lyriques de l'Ancien et du Nouveau Testament, les fidèles chantaient eux-mêmes, tantôt reprenant en chœur un répons ou un verset, tantôt exécutant le psaume tout entier en deux chœurs. Chants d'une simplicité pénétrante qui touchaient si profondément saint Augustin et lui arrachaient des larmes : « *Et currebant lacrimae et bene mihi erat cum illis* [2]. Et mes larmes coulaient et j'en éprouvais une douce jouissance ».

Aux psaumes et aux cantiques s'ajoutèrent peu à peu des hymnes, surtout à l'époque de saint Ambroise ; puis à partir du IVe siècle, des mélodies ornées, où s'exerce un art plus raffiné, mais toujours respectueux du sentiment religieux. Parfois même la mélodie reste seule, exprimant sans parole les divers sentiments de l'âme : c'est la vocalise pure, « la jubilation ». « Celui qui jubile, dit saint Augustin, ne prononce pas de mots, mais c'est un chant de joie sans paroles. C'est la voix du cœur se fondant dans la joie et cherchant le plus possible à exprimer des sentiments quand même il n'en comprend pas la signification. » [3]

[1] *Eph.* v. 19 ; *Col.* III, 16 ; *I. Cor.* XIV, 26.
[2] *Conf.*, lib. IX, c. XIV.
[3] *Enarrat. in Psalm.* XCIX.

Ainsi, du IVe au VIIe siècle, le chant s'accrut d'éléments nouveaux et assez mêlés pour que saint Grégoire ait résolu de le réformer en l'organisant.

Ce grand Pape fut en effet — et surtout — un réformateur. Le répertoire romain des chants liturgiques était constitué à son avènement; mais déjà l'usage y avait introduit des abus. Il les combattit efficacement avec une renommée qui, aujourd'hui encore, auréole son nom et son œuvre.

L'œuvre grégorienne fut à la fois pratique et administrative. Le biographe de saint Grégoire — le diacre Jean — la résume ainsi : « Dans la maison du Seigneur, comme un autre savant Salomon et à cause de la componction et de la douceur de la musique, le plus zélé des chantres compila très utilement l'antiphonaire centon : il constitua aussi la *Schola cantorum*, qui chante encore dans l'Eglise romaine d'après les mêmes principes. » [1]

Moine et abbé bénédictin avant d'être pape, Grégoire savait chanter. Le pape saint Léon IV le rappelle à sa louange; il vante la douceur de son chant et « la manière réglée par lui de chanter et de lire dans l'Eglise ». Et il ajoute : « Toutes les églises ont reçu avec avidité et un courageux amour la dite tradition de Grégoire... » Les quelques résistances rencontrées ici et là ne font que souligner l'importance et l'étendue de son action réformatrice.

Celle-ci s'exerça surtout par la *Schola cantorum* qu'il fonda, dota et soutint, et dont il fit comme un institut professionnel de chant liturgique en même temps qu'une école de chant pour les autres diocèses.

Durant plusieurs siècles, l'impulsion grégorienne continua à se faire sentir dans le même sens. Rome était devenue pour le chant, comme elle le fut toujours pour le dogme, la morale et la discipline, la maîtresse des autres Eglises. Ainsi voyons-nous saint Remi — frère de Pépin le Bref, — archevêque de Rouen, créer dans sa ville épiscopale une école de chantres dont les maîtres avaient été formés, au préalable, sous les yeux de Paul Ier, à la *Schola cantorum* fondée par saint Grégoire. Charlemagne tint la main — une main parfois très dure — à assurer l'usage du chant romain dans toute l'étendue de son empire. La raison qu'il donnait parfois de ses exigences était, du moins, accessible à tous. Une année, au cours des fêtes de Pâques qu'il célébrait à Rome, une vive querelle s'éleva entre les chantres romains et ceux de la chapelle impériale. La dispute s'envenima et parvint jusqu'aux oreilles de l'empereur. Charles dit à ses chantres : « Quelle est l'eau la plus pure et la meilleure, celle qu'on prend à la source vive d'une fontaine ou celle des canaux qui n'en dérivent que de loin? » — Tous dirent que

[1] JEAN, diacre, *Vita S. Gregorii*, lib. II, c. VI. (*P. L.*, t. LXXV, col. 90.)

l'eau de la source était la plus pure et celle des canaux d'autant plus trouble et plus chargée d'impuretés qu'elle venait de plus loin. — « Remontez donc, reprit l'empereur, à la fontaine de saint Grégoire, car, manifestement, vous avez corrompu les cantilènes ecclésiastiques. *Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam.* [1]

L'Eglise d'Occident avait dès lors son chant liturgique universellement en usage. A mesure que se développe la liturgie, il s'enrichit lui-même, et malgré d'inévitables fluctuations, il se conserve à peu près intact durant de longs siècles, « jusqu'à ce que certaines idées nouvelles viennent faire de cet édifice majestueux un amas de ruines informes dans la seconde moitié du XVIe siècle. »

On perdit peu à peu le sens du rythme traditionnel et avec lui — c'était fatal — le goût pour les mélodies grégoriennes qui, comparées à la musique, semblaient fades, bien pauvres d'expression et fort peu intéressantes.

Un moment même, sous Grégoire XIII, le plain-chant courut grand risque d'être corrigé suivant les lois de l'art musical : autrement dit, il faillit périr. Il survécut néanmoins, mais le plus souvent mal compris, défiguré par des retouches malheureuses, mutilations ou surcharges, encombré de pièces nouvelles où le particularisme et la fantaisie s'étaient donné libre cours. L'œuvre d'art et d'unité, si parfaitement réalisée par saint Grégoire, allait toujours se défigurant jusqu'à ce qu'on vît enfin, dans la seconde moitié du XIXe siècle, grâce surtout aux religieux Bénédictins, la renaissance du chant liturgique.

Pie X la compléta et la consacra de sa suprême autorité.

Dès le début de son pontificat, il publiait, le 22 novembre 1903, en la fête de sainte Cécile, un *Motu proprio* suivi d'instructions pratiques sur « la musique sacrée ». Les principes énoncés, les directions tracées constituent le code qui doit régler désormais, dans les églises, l'exécution du chant et l'emploi des instruments de musique.

Quelques mois plus tard, le 25 avril 1904, un nouveau *Motu proprio* complétait le premier. Le Pape y ordonnait la publication, par une Commission spéciale, des mélodies grégoriennes « rétablies dans leur intégrité et leur pureté, conformément aux manuscrits les plus anciens ».

Le travail, confié aux Bénédictins de Solesmes, fut, grâce à leurs études antérieures et à leur compétence, rapidement mené à bonne fin. En 1908 paraissait le Graduel et en 1912 l'Antiphonaire. Ces

[1] *Vita Caroli magni per monachum Engolismensem.*

deux ouvrages remplaçaient dès lors officiellement toutes les autres éditions antérieurement parues. Leur usage devenait obligatoire dans toute l'Eglise latine.

Le Code de droit canonique se référant aux documents publiés par Pie X confirme ainsi définitivement la réforme [1].

La restauration du chant grégorien était l'œuvre d'un pape qui offrait avec saint Grégoire plus d'un trait de ressemblance. Comme son illustre prédécesseur, Pie X, familier avec la tradition et la pratique du chant de l'Eglise, était digne du titre de *cantorum studiosissimus*, et tous deux méritent bien l'éloge inscrit au livre de l'*Ecclésiastique : Viros gloriosos et parentes nostros... in peritia requirentes modos musicos.*

* * *

L'édition vaticane des livres de chant liturgique ne donne pas seulement le texte restauré des mélodies grégoriennes. Elle s'ouvre par une magistrale préface où sont nettement exposés les caractères d'un chant vraiment religieux.

Pour atteindre son but, qui est de rehausser la solennité des offices et d'aider à la sanctification des fidèles, ce chant doit être vraiment *sacré*, distinct des mélodies profanes par son inspiration, son allure générale et sa méthode d'exécution... *grave*, comme tout ce qui touche au culte divin, portant au recueillement, fermant pour ainsi dire les yeux aux choses extérieures et ouvrant les cœurs aux influences surnaturelles... *expressif*, donnant à l'âme une voix pour traduire sa prière, son adoration, sa louange; se faisant l'écho de ce monde intérieur qui est en chacun de nous et où vibre, parfois si vivement, le sentiment religieux... *catholique*, c'est-à-dire accessible aux hommes de toutes les races, de tous les pays, de tous les âges... *simple* enfin, d'une simplicité qui n'exclut pas l'art, au contraire : une mélodie claire et pure exprime souvent une beauté plus haute que les combinaisons musicales les plus savantes.

Or, ces caractères sont précisément ceux du plain-chant grégorien. On y goûte une saveur à la fois artistique et religieuse; une vertu spéciale semble s'en dégager qui exprime parfaitement la prière liturgique.

A une condition cependant; c'est que ce chant soit bien exécuté.

Nous voudrions maintenant, nos très chers Frères, vous donner à cet égard quelques directions pratiques.

---

[1] Can. 1264 § 1. — *Musicae in quibus sive organo aliisve instrumentis, sive cantu, lascivum aut impurum aliquid misceatur, ab ecclesiis omnino arceantur:* et leges liturgicae circa musicam sacram serventur.

II.

Chanter dans une église est une fonction religieuse; il faut la remplir dignement.

Dieu, dit le Psalmiste, est le roi de toute la terre; chantez avec sagesse. *Rex omnis terrae Deus; psallite sapienter.*[1] Avec sagesse, c'est-à-dire d'une manière digne de ce Roi suprême; digne aussi, pouvons-nous ajouter, des ineffables condescendances dont l'Incarnation du Fils de Dieu est pour nous la source inépuisable.

Ne chante pas bien qui veut. Pour bien chanter, il faut de la voix, une belle voix.

C'est quelque chose, assurément. Ce n'est pas assez. La voix est un instrument naturel susceptible de perfectionnement. Elle réclame d'être cultivée et assouplie, formée, en un mot, par des exercices méthodiques. Travail inutile, dira-t-on. Non, puisqu'il s'agit ici du service divin et de cette offrande que l'Ecriture appelle *Hostiam vociferationis :* l'offrande des voix qui chantent à la gloire de Dieu.

De plus, le chant sacré est un art où, si belle voix qu'on ait, on ne saurait s'improviser maître. Il y faut au préalable une initiation progressive. La foule, à coup sûr, en doit être dispensée. Elle n'a ni les moyens ni les loisirs de la recevoir. Et la part qu'elle est appelée à prendre aux chants liturgiques est d'ailleurs des plus simples.

Mais cette initiation s'impose au clergé et à tous ceux qui ont l'honneur de chanter au lutrin.

Au clergé en premier lieu.

Dans son *Motu proprio* sur la musique sacrée, Pie X lui trace son devoir en édictant certaines prescriptions relatives aux clercs des Séminaires et aux prêtres des paroisses. Voici les principales. Elles montrent la place importante occupée par la réforme dans la pensée du Souverain Pontife.

« Dans les Séminaires des clercs et dans les institutions ecclésiastiques, d'après les prescriptions du Concile de Trente, on fera cultiver par tout le monde, avec diligence et amour, le plain-chant grégorien traditionnel;... et les supérieurs seront en cette matière très larges d'encouragements envers les jeunes gens qui leur sont confiés. De la même façon, si la chose est possible, on encouragera parmi les clercs la fondation d'une *Schola cantorum* pour l'exécution de la polyphonie religieuse et de la bonne musique liturgique.

---

[1] *Ps.* XLVI, 8.

» Dans les cours ordinaires de liturgie, de morale, de droit canonique, donnés aux étudiants en théologie, on ne laissera pas de toucher les points qui regardent plus particulièrement les principes et les lois de la musique sacrée, et on cherchera à adjoindre à la doctrine quelques instructions spéciales sur l'esthétique de l'art religieux, afin que les clercs, sortis du Séminaire, possèdent toutes ces notions nécessaires à une complète culture ecclésiastique.

» On aura soin de restituer, au moins près des principales églises, les antiques *Scholae cantorum*, comme on l'a déjà pratiqué avec d'excellents résultats en bon nombre de lieux. Il n'est point difficile à un clergé zélé d'instituer même de telles *Scholae* dans les petites églises et celles de campagne, et il trouvera ainsi un moyen assez facile de grouper autour de lui les enfants et les jeunes gens pour leur propre profit et l'édification du peuple.[1] »

Le clergé doit donc, pour se conformer aux prescriptions de Pie X, se faire le propagateur éclairé du plain-chant grégorien auprès des laïques, des chantres plus spécialement et des enfants. Ceux-ci, une fois instruits, en propageront peu à peu la pratique parmi les autres fidèles.

Elle s'est répandue déjà dans ce diocèse, grâce en particulier à M. Bordes, à la *Schola cantorum* et à un certain nombre d'autres *Scholae* florissantes. Enfants, jeunes gens, jeunes filles aussi, y rivalisent de bonne volonté et de goût artistique. Nous les félicitons vivement ainsi que leurs bienfaiteurs et leurs maîtres dévoués, ecclésiastiques et laïques. Nous comptons sur eux pour assurer chez nous le succès de la réforme grégorienne.

Plusieurs méthodes sont proposées pour la bonne exécution du chant grégorien. Elles ne diffèrent pas essentiellement : leur point de départ est marqué par des principes communs. Question de nuances, surtout. Il ne s'agit donc que de chercher la meilleure réalisation pratique de ces principes dans l'interprétation des mélodies sacrées.

Il nous est bien permis d'avoir nos préférences, amplement motivées, d'ailleurs : elles vont à la méthode de Solesmes. C'est elle que nous recommandons. Depuis plus de cinquante ans, les moines de cette célèbre abbaye ont fait du chant grégorien l'objet continuel de leurs travaux. Des résultats de leurs recherches mis en commun est née cette méthode qui, au dire des plain-chantistes les plus experts, est la plus rationnelle et donne les meilleurs résultats. Elle est la plus facile enfin, grâce aux signes rythmiques, qui dans les éditions solesmiennes guident les chantres et permettent aux groupements les plus divers d'origine d'exécuter les

[1] *Motu proprio* du 22 novembre 1903, n°s 25, 26 et 27.

mélodies dans une harmonieuse unité. Nous verrons donc volontiers ces éditions exclusivement adoptées dans nos paroisses et nos communautés.[1]

*
* *

Montons plus haut que ces considérations d'ordre technique.

Les formules chantées dans nos églises ne sont point des paroles profanes. L'Eglise les a tirées des Saints Livres ou empruntées aux textes les plus vénérables de la littérature sacrée. La foi la plus ardente les a inspirées; elles nous arrivent toutes chargées de la dévotion de nos ancêtres; elles sont la prière authentique de l'Eglise. C'est d'elles qu'on a pu dire avec raison qu'une loi identique règle et la croyance et la prière, *lex orandi*, *lex credendi*. Et les neumes eux-mêmes, les *jubili*, traduisent par la succession mélodieuse de leurs notes sans paroles des sentiments vraiment religieux et, comme le dit saint Augustin, « la joie de l'âme qui comprend que les paroles ne sauraient exprimer ce que chante le cœur. »[2]

Pratiquement donc, comment faut-il chanter à l'Eglise?

Tout d'abord, avec modestie : *reverenter*. C'est la recommandation du Concile de Trente. Une église n'est pas une salle de spectacle, mais un temple. On doit y respecter la présence de Dieu. Les voix s'y feront donc entendre sans affectation ni recherche de vanité. « *Vocis sonum vibret modestia*, dit saint Ambroise. Que la modestie fasse vibrer votre voix. »[3]

Plus encore; il faut chanter avec dévotion, d'esprit et de cœur en même temps que de bouche. Seule, l'âme pénétrée par le sentiment religieux donne aux mélodies sacrées leur puissance d'émotion et leur assure leur action bienfaisante. Elle seule en fait vraiment, pour Dieu, un sacrifice de louange et pour les auditeurs un appel à la prière. Saint Angustin le dit excellemment : « *Psallam spiritu*, *psallam et mente... non quaerentes sonum vocis, sed lumen cordis.*[4] Je chanterai avec mon esprit, je chanterai aussi avec toute mon âme... ne cherchant pas le son qui flatte l'oreille, mais la lumière qui éclaire le cœur. » Et ailleurs à propos des psaumes : « *Si orat psalmus*, *orate; si gemit*, *gemite; si gratulatur*, *gaudete; si sperat*, *sperate; si timet*, *timete.*[5] Si le psaume prie,

[1] Sur la légitimité, la diffusion et l'utilité des éditions solesmiennes de plain-chant grégorien, voir la brochure *Les Editions rythmiques de Solesmes à propos d'une « association cécilienne française. »* Brochure in-8°, 50 pages. Desclée et Cie, Paris, Lille, Tournai.

[2] S. Aug. *Comm. in Psalm.* XXXII.

[3] *De off.* I, XVIII.

[4] *In Psalm.*, XLVI.

[5] *In Psalm.* XXX.

priez; s'il gémit, gémissez; s'il chante la joie, réjouissez-vous; s'il parle d'espérance, espérez; s'il exprime la crainte, craignez. »

***

Est-ce possible, diront la plupart des fidèles : nous ignorons le latin. Comment nous associer à des sentiments exprimés en un langage inconnu?

C'est vrai, la langue officielle de l'Eglise n'est pas comprise du grand nombre. Que ceux-là du moins qui le peuvent se pénètrent bien du sens des paroles. Leur dévotion y gagnera, leur chant en sera plus expressif et plus beau.

Les autres, avec un peu de bonne volonté, arriveront à un même résultat. Les textes liturgiques ont été traduits fidèlement. Suivez ces traductions, nos très chers Frères; consultez-les. Lisez d'avance attentivement les textes français des offices; vous vous imprégnerez facilement du sens général des paroles que vous aurez à chanter.

Et à défaut de cette préparation pourtant facile, la pensée de la présence de Dieu, la persuasion qu'en chantant à l'église vous remplissez une fonction sainte, n'est-ce pas suffisant pour orienter vos âmes dans un sens religieux et les tenir recueillies sous le regard de Dieu adoré, loué, supplié avec les paroles de la liturgie?

III.

La perfection du plain-chant grégorien est intimement liée à une correcte prononciation des paroles.

Sans doute, la mélodie est en elle-même indépendante du texte; mais elle fait corps avec lui dans l'exécution. Disons plus : la prononciation des mots latins a exercé une influence active et parfois déterminante sur la formation de certaines phrases grégoriennes.

Or, les grégorianistes sont unanimes à le dire, notre prononciation française du latin est incompatible avec la restauration intégrale des mélodies prescrites par le Saint-Père.

Aussi que voyons-nous? Partout où s'introduit en France la réforme du chant liturgique, celle de la prononciation est, tôt ou tard, adoptée. On y est tout naturellement amené par le souci de l'art musical, par le désir de donner toute leur valeur aux divers éléments de la mélodie.

Ce n'est point ici le lieu d'entrer dans de multiples détails. Pour ne citer que deux exemples : le rythme mélodique ne saurait être parfaitement rendu si on ne fait pas sentir comme il faut l'accent tonique; et les vocalises si nombreuses dans le répertoire grégorien perdent leur caractère esthétique si on les exécute sur des syllabes nasales ou sur la lettre *u* prononcée à la française.

La réforme de la prononciation du latin n'est donc pas, comme d'aucuns le croient, l'effet d'un caprice ou d'une fantaisie, l'abandon trop facile d'une tradition où d'autres voudraient voir, bien à tort, une défaillance du patriotisme; c'est une mesure parfaitement motivée : elle a sa place dans l'ensemble même de la réforme du plain-chant. Celle-ci sans celle-là serait incomplète. Ne faisons pas les choses à demi; et même s'il en coûtait à notre amour-propre ou à nos habitudes, sachons, dans l'intérêt de la beauté du culte et du chant religieux, leur imposer un sacrifice nécessaire.

***

Est-ce bien un sacrifice, d'ailleurs? Envisageons la question à un point de vue plus général. Nous, Français, n'hésitons pas à l'avouer, nous prononçons mal le latin, si mal que nous parvenons à nous faire comprendre difficilement en cette langue des étrangers qui la connaissent. Des faits nombreux le prouvent. A Rome, en particulier, où le latin est d'usage assez courant, on en fait constamment l'expérience.

Nous sommes les héritiers d'une évolution linguistique qui, à mesure qu'elle s'éloigne de son point de départ, s'écarte aussi davantage de la correction originelle. Cette évolution s'est produite chez toutes les nations issues du démembrement de l'empire romain après l'invasion des Barbares. « En conflit avec leurs rudes langues, le latin y devait perdre fatalement la pureté de son accent et se fractionner en mille courants, en se pliant aux habitudes phonétiques des peuples. »[1]

Nulle part le latin ne s'est trouvé plus défiguré que chez nous, surtout à partir de la Renaissance. La prononciation du français a exercé sur celle de la langue dont il dérive une fâcheuse influence. Plus d'accent tonique régulièrement placé, multiplication des syllabes nasales, modification de certaines voyelles et diphtongues, toutes choses qui ont notablement changé, en France, la physionomie normale de la langue latine.

Ce fait attirait, il y a quelques années, l'attention de l'Université où se formait un mouvement réformiste. Un certain nombre de ses membres — professeurs de Lycée ou de Faculté — se faisaient les partisans d'une réforme qui fut mise à l'ordre du jour du Conseil supérieur de l'Instruction publique et bienveillamment accueillie pour lors par le ministre.

Dans l'enseignement libre, on luttait pour la même cause. Son plus ardent champion était M. l'abbé Ragon, philologue distingué, professeur à l'Institut catholique de Paris. Il poursuivait, avec sa ténacité habituelle et sa compétence, l'idée savamment et prati-

[1] J. DELPORTE, *La Prononciation romaine du latin*, p. 4.

quement motivée de « modifier la leçon incorrecte et insolite dont les Français seuls au monde prononcent le latin. »

Savamment, disons-nous, au nom de la vérité linguistique. Et pratiquement aussi.

« N'est-il pas convenable et en même temps utile, disait-il, que la langue officielle de l'Eglise catholique soit prononcée à peu près de la même façon par tous ses enfants; qu'un prêtre français puisse converser en latin avec un prêtre étranger, qu'un étudiant français puisse suivre les cours d'un théologien italien, qu'un évêque puisse chanter la Messe en tout pays sans être dérouté ni dérouter ceux qui l'entendent? »[1]

Aux Congrès de l'« Alliance des maisons d'éducation chrétienne », en 1902 et en 1907, la question fut posée et elle reçut un accueil favorable. Le Congrès de 1911 émit le vœu suivant, adopté à l'unanimité :

« Que dans toutes les maisons alliées, la réforme de la prononciation du latin se fasse avec l'agrément et sous la haute direction de NN. SS. les évêques selon les lois normales, à commencer par l'accentuation. »[2]

Nous avons assisté en spectateur très sympathique à ce mouvement de réforme qui servait plus ou moins directement la cause grégorienne.

Déjà, il nous a paru opportun de la promouvoir nous-même et d'apporter ainsi notre part de collaboration à une œuvre qui nous était particulièrement chère.

Dès 1880, en notre diocèse d'origine, nous avions vu les Bénédictins de Solesmes, restaurateurs avisés du chant grégorien, abandonner en connaissance de cause notre prononciation du latin pour prendre celle de Rome. Sous cette nouvelle parure, il nous semblait que les textes liturgiques, pieusement et savamment modulés, avaient à la fois plus de vie et de puissance d'expression.

Plus tard, en conformité avec ces souvenirs et dès que fut promulgué le *Motu proprio* de Pie X, nous avons pris nous-même l'initiative de la réforme dans notre diocèse de Verdun. En même temps, une mesure analogue était adoptée dans plusieurs diocèses de France. A Bourges, sans même que nous eussions à intervenir personnellement, la réforme s'introduisit dans les Séminaires et dans un certain nombre de paroisses, après avoir été accueillie spontanément par le Chapitre primatial.

Et c'est au cours de notre ministère épiscopal en Berry que le Souverain Pontife nous a honoré à ce sujet d'une lettre qui était

[1] *L'Enseignement chrétien*, 1907, p. 201.

[2] Alliance des maisons d'éducation chrétienne. — *Vingt-six Congrès pédagogiques* (rapport de M. l'abbé Mouchard), p. 989.

un pressant encouragement à persévérer dans la voie où nous avions cru devoir entrer. Nous ne saurions mieux faire que de la reproduire ici :

A Notre Vénérable Frère Louis-Ernest DUBOIS,
Archevêque de Bourges.

VÉNÉRABLE FRÈRE,

Votre lettre du 21 juin dernier, comme aussi celles que nous avons reçues d'un grand nombre de pieux et distingués catholiques français, Nous ont appris, à Notre grande satisfaction, que, depuis la promulgation de Notre *Motu proprio* du 22 novembre 1903 sur la musique sacrée, on s'applique avec un très grand zèle, dans divers diocèses de France, à faire en sorte que la prononciation de la langue latine se rapproche de plus en plus de celle qui est usitée à Rome, et que l'on cherche, en conséquence, à rendre plus parfaite, selon les meilleures règles de l'art, l'exécution des mélodies grégoriennes, ramenées par Nous à leur ancienne forme traditionnelle. Vous-même, quand vous occupiez le siège épiscopal de Verdun, vous étiez entré dans cette voie et vous aviez pris pour y réussir des dispositions utiles et importantes. Nous apprenons, d'autre part, avec un vif plaisir, que cette réforme s'est déjà répandue en beaucoup d'endroits, et qu'elle a été introduite avec succès dans un grand nombre d'églises cathédrales, de séminaires, de collèges et jusque dans de simples églises de campagne. C'est que, en effet, la question de la prononciation du latin est intimement liée à celle de la restauration du chant grégorien, objet constant de nos pensées et de nos recommandations depuis le commencement de notre pontificat. L'accent et la prononciation du latin eurent une grande influence sur la formation mélodique et rythmique de la phrase grégorienne, et, par suite, il est important que ces mélodies soient reproduites dans l'exécution, de la manière dont elles furent artistiquement conçues à leur origine. Enfin, la diffusion de la prononciation romaine aura encore cet autre avantage, comme vous l'avez fort bien remarqué, de consolider de plus en plus l'œuvre de l'unité liturgique en France, unité accomplie par l'heureux retour à la liturgie romaine et au chant grégorien. C'est pourquoi nous souhaitons que le mouvement de retour à la prononciation romaine du latin se continue avec le même zèle et les mêmes succès consolants qui ont marqué jusqu'à présent sa marche progressive, et, pour les motifs énoncés plus haut, nous espérons que, sous votre direction et celle des autres membres de l'épiscopat, cette réforme puisse heureusement se propager dans tous les diocèses de France. Comme gage des faveurs célestes, à Vous, Vénérable Frère, à vos diocésains et à

tous ceux qui Nous ont adressé des demandes semblables à la vôtre, Nous accordons de tout cœur la bénédiction apostolique.

Du Vatican, le 10 juillet 1912.

PIUS PP. X.

Notre ligne de conduite est nettement tracée. Le Pape n'imposait aucune obligation, mais sa pensée était clairement exprimée. Pouvions-nous hésiter à poursuivre une réforme si hautement désirée, si conforme aux vœux du Souverain Pontife?

Le vœu de Pie X est aujourd'hui celui de Benoît XV : il n'est peut-être pas inutile de l'affirmer. A plusieurs reprises, il a manifesté son désir de voir aboutir partout, en France, la réforme heureusement inaugurée. Il l'exprimait personnellement à S. Em. le cardinal Maurin et à nous-même le jour où, par une bienveillance dont nous demeurons touché, il daignait imposer de ses mains le pallium à l'archevêque de Lyon et à l'archevêque de Rouen le jour de leur entrée au Sacré-Collège. Plus récemment, lors de la publication, dans le diocèse de Rouen, d'un nouveau *Livre d'offices*, il voulait bien nous honorer d'une lettre entièrement autographe, où il appuyait de son autorité les dispositions prises par nous dans ce diocèse. Enfin, l'an dernier encore, le 10 juin 1920, S. Em. le cardinal Gasparri adressait au nom du Saint-Père une lettre très élogieuse à M. l'abbé J. Delporte, de Roubaix, à l'occasion de la nouvelle édition de son opuscule sur la *Prononciation romaine du latin :* lettre caractéristique où s'ajoutent aux encouragements et aux vœux de Benoît XV les vues les plus hautes sur les heureux résultats — religieux et sociaux — qu'on est en droit d'attendre de cette réforme.

Pour des fils soumis et respectueux, le désir d'un père est un ordre. Nous réformerons donc, nos très chers Frères, notre prononciation du latin.

Ecartons d'abord une formule par trop simpliste et quelque peu naïve. Pour beaucoup, la réforme doit consister — exclusivement — « à prononcer en *ou* ». Oui, vraiment, c'est trop simple. S'en tenir là, ce serait émailler notre prononciation, nullement modifiée par ailleurs, de sonorités qui détonneraient dans l'ensemble et la feraient paraître plus défectueuse encore. N'est-ce pas une des raisons pour lesquelles la réforme suscite parfois des critiques et rencontre des oppositions?

Mieux comprise, elle doit rallier tous les suffrages.

Un premier point d'abord — de tous le plus important. — Il s'agit de l'accentuation.

Habitués à prononcer les mots latins comme les mots français, nous faisons porter notre voix sur les syllabes finales. Rien n'est plus contraire au génie de la langue latine. Dans tous les mots

latins qui ont un sens complet, une syllabe au moins se distingue des autres par ce que les grammairiens nomment un *ictus*, une impulsion de la voix. Cette syllabe est plus énergiquement frappée, à la fois plus aiguë et plus forte, mais non pas nécessairement plus longue. Elle apparaît comme en relief dans le corps même du mot; elle n'en est pas, comme en français, la finale. L'accent — l'accent tonique, comme on l'appelle — est l'âme des mots; il leur donne la souplesse et la variété de la vie. « Mal accentué, non seulement le latin perd beaucoup de son harmonie, de sa fermeté, de sa clarté, mais il devient incompréhensible pour ceux qui l'accentuent correctement... De plus, lorsqu'on chante, la violation des règles de l'accentuation a quelque chose de particulièrement choquant : aussi, la connaissance de l'accent latin importe grandement à la bonne exécution de la psalmodie et du chant liturgique. » [1]

On veillera donc, tout particulièrement, à bien accentuer. Nous adressons tout spécialement cette recommandation aux élèves de nos Séminaires et de nos maisons secondaires d'éducation. Ce qu'ils font pour les langues étrangères, l'allemand et l'italien par exemple, pourquoi ne le feraient-ils pas pour le latin? Il existe, à cet égard, un laisser-aller inexplicable, comme si l'on pouvait, sans scrupule, se permettre de déformer la langue latine, sous prétexte qu'elle est une langue morte.

Et cela même n'est pas tout à fait exact. Le latin n'a jamais cessé d'être — il est encore aujourd'hui — une langue vivante. C'est la langue de l'Eglise romaine, qui la parle par la bouche de ses Papes, de ses Conciles, de ses Congrégations, de ses théologiens, de ses canonistes. C'est la langue de l'administration ecclésiastique, de la liturgie catholique occidentale. Et c'est aussi, par tout le monde, la langue des esprits cultivés, la vraie langue internationale dont l'usage généralisé éviterait aux différentes nations certains froissements d'amour-propre et servirait utilement la cause de la pacification des peuples. Elle a constitué, à travers les siècles, une littérature incomparable, illustrée par de nombreux chefs-d'œuvre profanes et sacrés et dont les trésors, grâce à l'Eglise, n'ont cessé de s'enrichir. Le latin est parlé à Rome depuis plus de deux mille ans sans interruption jusqu'à nos jours.

Dès lors, à qui pose cette question : Comment convient-il de prononcer le latin? nous répondons sans hésiter, avec Pie X et Benoît XV : comme à Rome.

***

Et c'est le second point de la réforme.

Nous ne prétendons pas, en effet, restaurer intégralement la prononciation classique. Cette restauration, qui sourit aux univer-

[1] E. Ragon, *l'Enseignement chrétien*, 1905, p. 103.

sitaires partisans de la réforme, n'irait pas sans difficultés... Serait-elle même possible? La prononciation classique n'est pas tellement connue aujourd'hui, même des savants, qu'il ne règne à son sujet quelque indécision. Où commence-t-elle? Où finit-elle? Peut-on en préciser les éléments avec une certitude absolue? A la Renaissance, des savants comme Juste Lipse s'y sont essayés : ils n'ont pas résolu tous les problèmes de linguistique soulevés par cette question... Nous comprenons d'ailleurs la satisfaction raffinée de s'essayer à imiter d'aussi près que possible le parler de César ou de Cicéron. Mais telle n'est pas notre intention.

Nous ne faisons pas d'archéologie.

Notre but est tout pratique : assurer la bonne exécution du plain-chant grégorien. Et pour l'obtenir, il n'est pas, croyons-nous, de meilleur moyen que d'adopter la prononciation romaine du latin. Prononçons donc le latin comme on le prononce à Rome aujourd'hui.

Pourquoi? Parce que le Pape le désire? Oui, certes, et cela doit suffire à des catholiques.

Mais le désir du Pape est scientifiquement motivé. Il vise la perfection des mélodies grégoriennes, il s'appuie sur les conclusions les mieux établies de l'histoire des langues. Une simple réflexion suffira, pensons-nous, à le prouver.

Comme toute langue vivante, le latin a évolué suivant des lois phonétiques connues. Mais, à Rome, cette évolution n'en a pas corrompu la prononciation; elle l'a modifiée normalement. Il n'en fut pas de même dans les autres pays; de là de notables divergences qui constituent aujourd'hui les particularités des différentes prononciations nationales. « Il va de soi que le pays d'origine d'une langue fera subir à cette dernière des transformations plus en rapport avec son génie intime que ne peuvent le faire les provinces où cette langue n'a jamais été qu'une importation. Rome est toujours restée, pour le latin, ce que sera toujours l'Ile-de-France pour le français, la Castille pour l'espagnol. En outre, il n'est pas inutile d'observer que les Barbares, qui se fixèrent à peu près partout dans l'Empire romain, ne firent jamais que passer à Rome. En sorte que cette cause si profonde de l'altération du langage n'a pas existé, en proportion notable, pour le *Latium*. Aussi, la prononciation romaine actuelle du latin peut-elle, à bon droit, être considérée comme le résultat de l'évolution la plus normale qui puisse être. » [1]

Nous l'adopterons dans notre diocèse de Paris. C'est fait déjà dans quelques-unes de nos paroisses et dans nombre de nos communautés. Le Chapitre métropolitain, sollicité par le cardinal

[1] Dom JEANNIN, *la Prononciation romaine du latin*, p. 15 et 16.

Amette, en avait accepté le principe dès le 3 janvier 1913, dans une de ses réunions capitulaires.

Nous faisons maintenant appel à la bonne volonté de tous, ecclésiastiques et laïques. Au cours des dernières retraites pastorales, nos prêtres nous ont témoigné, à cet égard, un empressement qui nous fut fort sensible et dont nous tenons à les remercier. Nous n'en saurions douter, les autres membres du clergé et tous nos fidèles imiteront ce bel exemple de déférence et de docilité.

Ainsi contribuerons-nous tous, pour notre modeste part, à réaliser, suivant le désir du Souverain Pontife, l'unité de prononciation du latin, pour qu'un jour prochain soit vraie, dans toute l'Eglise romaine, la belle formule d'unité religieuse : *unus cultus, unus cantus, una lingua :* un seul culte, un seul chant, une seule langue.

Nous aimons à le dire en terminant; la splendeur du culte nous est particulièrement à cœur. Rien ne nous paraît trop beau pour le service de Dieu. Nous nous plaisons à voir tous les arts concourir dans nos églises et par elles à rendre un merveilleux concert d'hommages à Celui qui en est l'âme et qui s'y immole pour nous.

De ce concert magnifique, les mélodies liturgiques sont la voix la plus expressive pourvu qu'elles soient clairement comprises, bien senties, parfaitement exécutées.

C'est à cette perfection de louange religieuse que nous vous convions, nos très chers Frères, heureux de penser que notre invitation, qui est celle même du Souverain Pontife, trouvera dans vos âmes un fidèle écho.

A CES CAUSES : etc...

Donné à Paris, en notre palais archiépiscopal, sous notre seing et notre sceau et le contre-seing du chancelier de notre archevêché, le 9 octobre 1921, en la fête de saint Denis, premier évêque de Paris.

† LOUIS, cardinal DUBOIS,
archevêque de Paris.

Par mandement de Son Eminence,

E. WIESNEGG, *chanoire honoraire, chancelier.*

472. — Ce remarquable document a valu à son éminent auteur la lettre suivante de S. S. Pie XI par laquelle nous terminons, et dont la portée et le sens n'échapperont à personne.

A Notre cher Fils,
le cardinal Louis Dubois, du titre de Sainte-Marie in Aquiro, archêque de Paris.

PIE XI, PAPE.

NOTRE CHER FILS,

Salut et bénédiction apostolique.

Il nous a été très agréable de recevoir le filial hommage que vous Nous avez fait de votre Lettre pastorale portant promulgation dans votre archidiocèse de Paris des livres de chant liturgique de l'édition vaticane.

Et volontiers, Nous voulons saisir cette occasion pour déclarer, dès le début de Notre pontificat, combien Nous aussi, joignant Notre voix à celles de Nos vénérés prédécesseurs, notamment des Papes Pie X et Benoît XV, de sainte mémoire, Nous avons à cœur de promouvoir et d'assurer la perfection et la splendeur du culte liturgique, très spécialement en ce qui regarde le chant sacré.

C'est pourquoi, est-ce avec un vif intérêt que Nous avons pris connaissance de votre Lettre pastorale. En une rapide synthèse, vous instruisez vos pieux fidèles, et, après leur avoir fait connaître l'histoire des origines vénérables et de la restauration du chant grégorien, vous leur donnez des directions propres à en assurer efficacement, dans une exécution pratique, le caractère tout à la fois religieux et artistique. Aussi bien la présente Lettre pastorale est-elle une preuve nouvelle des nobles efforts que vous n'avez cessé de prodiguer, depuis de longues années déjà, pour seconder les désirs de Nos vénérés prédécesseurs au sujet de la prononciation du latin. Il Nous plaît donc, Notre cher Fils, de vous exprimer, à Notre tour, Nos félicitations et, en témoignage de Notre paternelle bienveillance, et comme gage des faveurs divines, Nous vous accordons de tout cœur à vous-même, Notre cher Fils, ainsi qu'au clergé, aux communautés religieuses et aux fidèles de votre archidiocèse, la bénédiction apostolique.

Donné à Rome, près Saint-Pierre, en la fête de saint Grégoire pape, le 12 mars 1922.

PIUS PP. XI.

TABLE DES MATIÈRES.



Imprimé en Belgique par la Société S. Jean l'Évangéliste, Desclée & Cie, Tournai. — 3797


Laus Deo

№ 674


AUMENTO
SUL PREZZO DI COPERTINA
5%
25 FEBBRAIO 1940-XVI
DETERMINAZIONE DEL MINISTERO DELLE C